عفيف البهنسي

فن الخط العربي

دار الفكر المعاصر
بيروت - لبنان



دار الفكر
دمشق - سورية

عفيف البهنسي

(دكتوراه الدولة من جامعة باريس – الصوربون) .

ولد ونشأ في دمشق، وتقلّد مناصب ثقافية استطاع من خلالها تطبيق نظرياته ودراساته الفنية التي نشرها في أكثر من خمسين مؤلفاً مرجعياً، كما أنشأ عدداً من المعاهد التي تعنى بتدريس الفنون الجميلة والتطبيقية وبخاصة الخط العربي، وقام بتكريم كبار الخطاطين وتشجيع الناشئين.

قدم المؤلف أول معجم لمصطلحات الخط العربي والخطاطين، وكتاباً خاصاً في الخط العربي، إضافة لفصول كاملة في الخط، وأفردها في كتبه الأخرى التي توسعت في تأريخ الفن والعمارة والخط والزخرفة.

يتابع حالياً تدريس تاريخ الفن وجماليته في قسم الدراسات العليا في جامعة دمشق، وما يزال يقدم محاضرات في جامعات العالم، من اليابان وأستراليا، إلى أوربا وأمريكا وجميع البلاد العربية.

بسم الله الرحمن الرحيم

فن الخط العربي

الدكتور عفيف البهنسي

فن الخط العربي

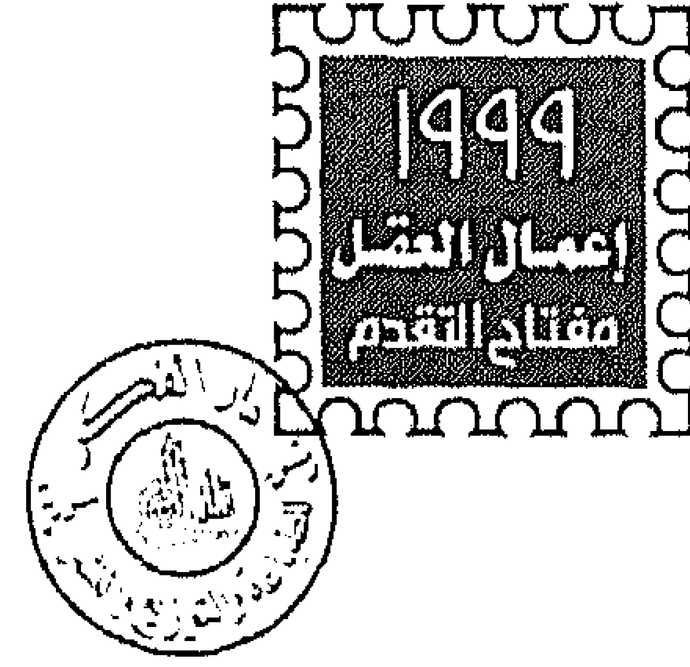
دار الفكر المعاصر
بيروت - لبنان



دار الفكر
دمشق - سورية

الرقم الاصطلاحي : ٠٣٢, ٠٦٥٥
الرقم الدولي : ISBN: 1-57547-725-4
الرقم الموضوعي: ٧٣٠
الموضوع: الخط
العنوان: فن الخط العربي
التأليف : د. عفيف البهنسي
الصف التصويري: دار الفكر - دمشق
التنفيذ الطباعي: المطبعة العلمية - دمشق
عدد الصفحات: ٢٢٤ ص
قياس الصفحة: ٢٨ سم
عدد النسخ: ١٠٠٠ نسخة

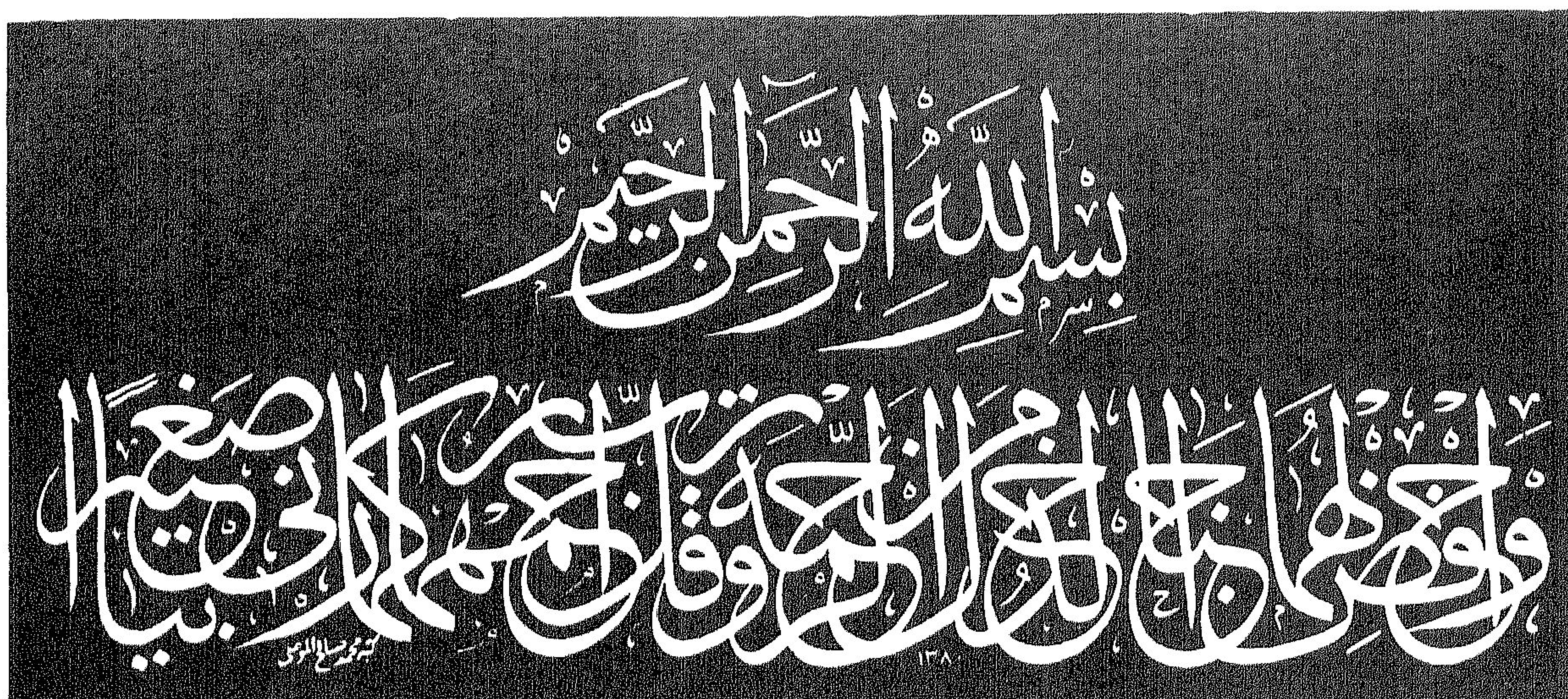
دار الفكر بدمشق
برامكة مقابل مركز الانطلاق الموحد
ص.ب: (٩٦٢) دمشق - سورية
برقياً: فكر
فاكس ٢٢٣٩٧١٦
هاتف ٢٢١١١٦٦، ٢٢٣٩٧١٧
http://www.fikr.com/
E-mail: info @fikr.com



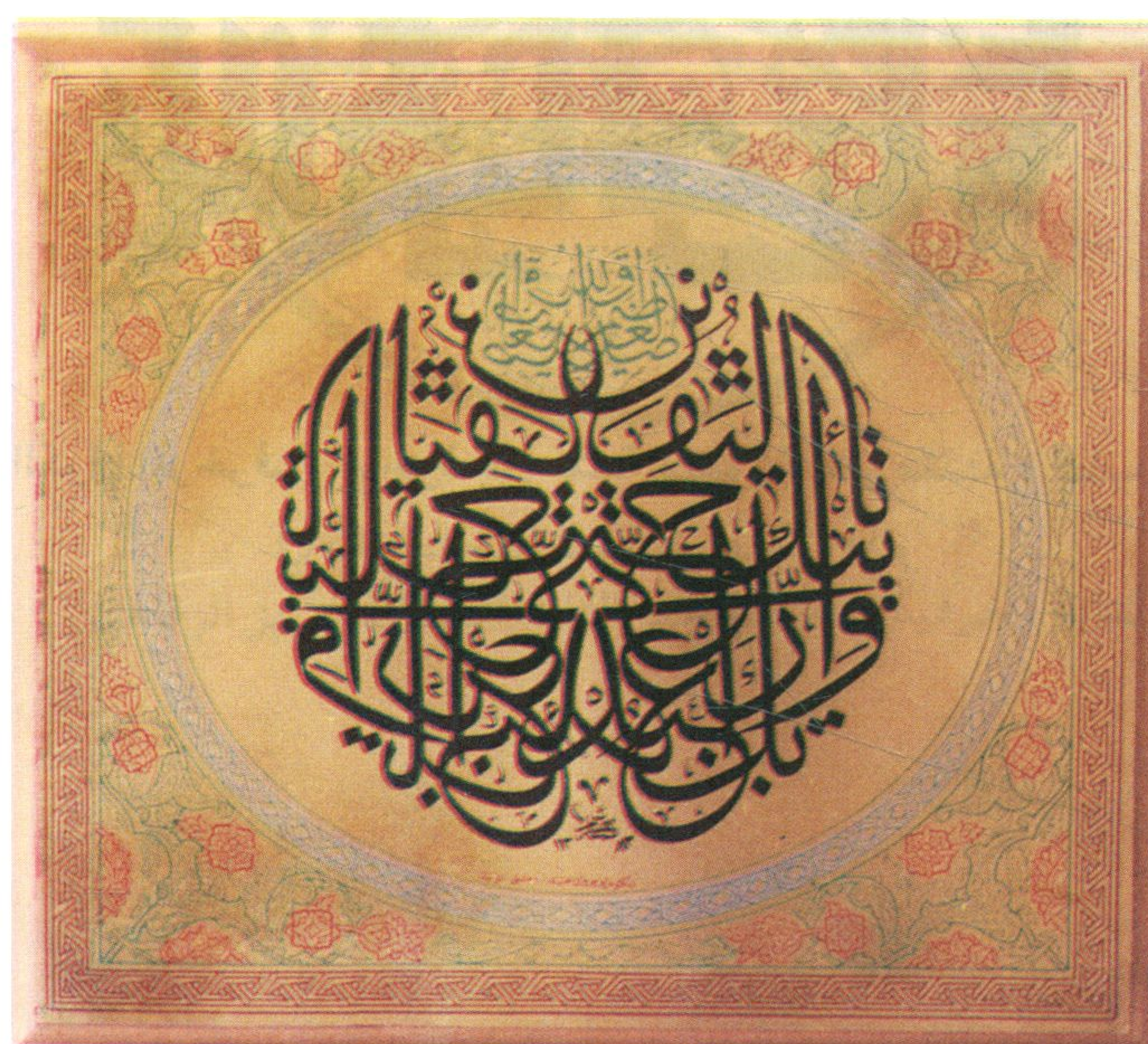
الطبعة الثانية الموسّعة

١٤٢٠هـ = ١٩٩٩م

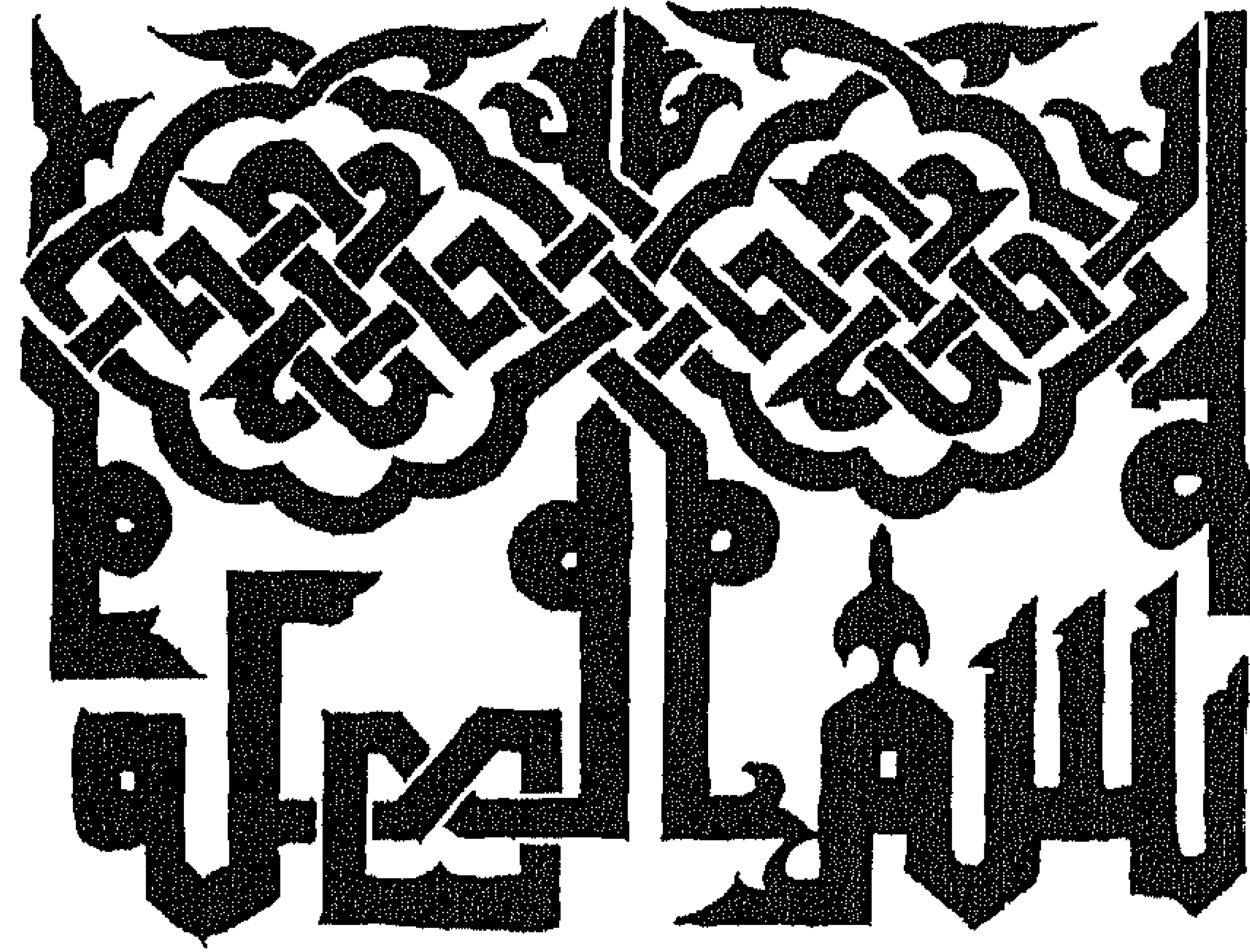
ط١: ١٩٨٤م



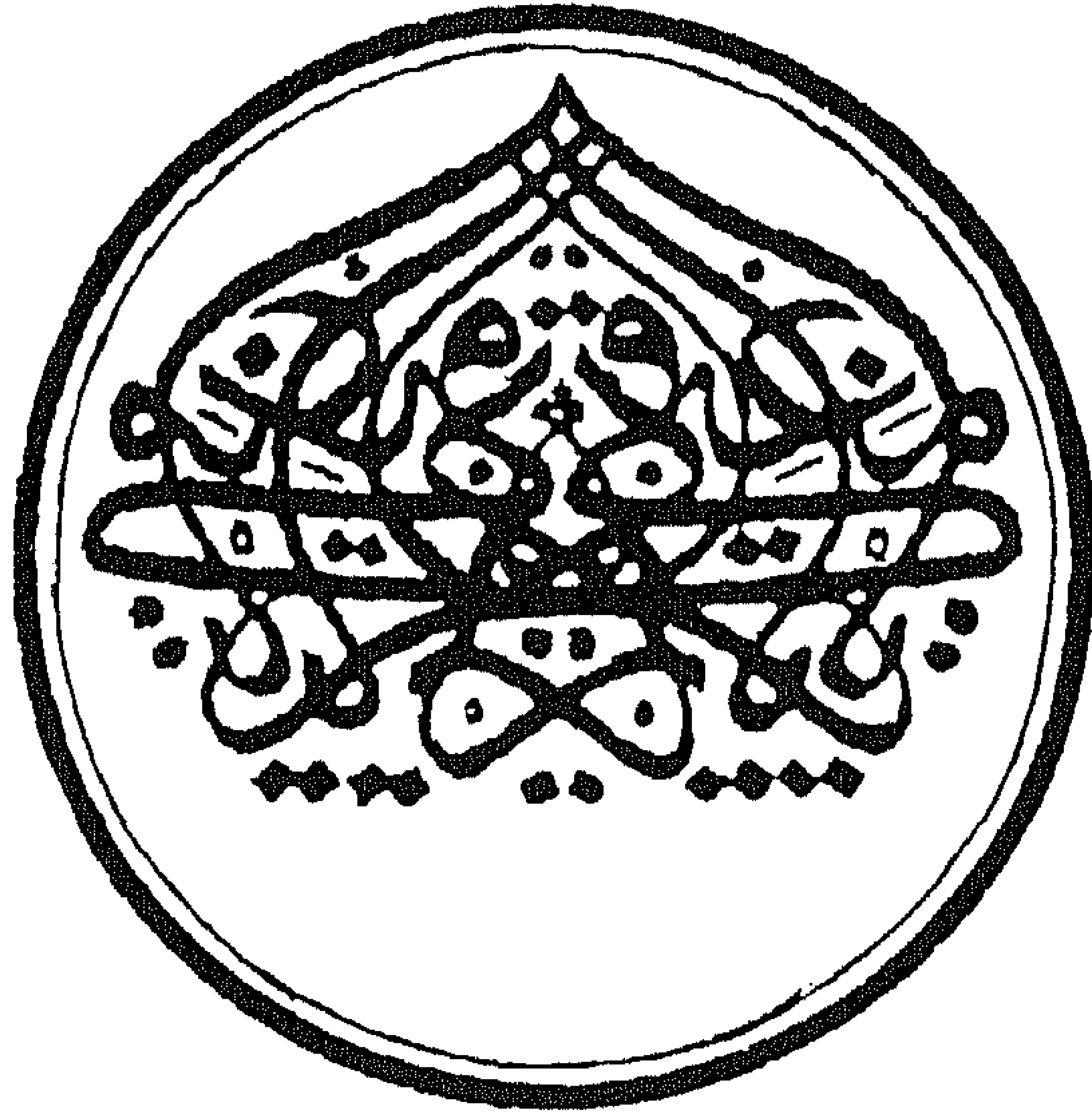
محمد صالح الشيخ علي الموصلي ـ الموصل ـ العراق



هاشم محمد البغدادي (ولد ١٣٣٨ هـ/١٩١٩ م توفي ١٣٩٣ هـ/١٩٧٣ م ـ بغداد)



الخط الكوفي المزخرف ، مأخوذ عن كتابة منقوشة على مئذنة « قطب منار »
في دلهي -الهند- تعود إلى عام ١٢٠٠ م



كتابة زخرفية متعاكسة بخط الثلث للخطاط عزيز الرفاعي

الفصل الأوّل

مقدّمة

- أصالة الكتابة العربية.

مُقَدِّمَة

الخط العربي هو فن إبداعي بذاته له مدارسه واتجاهاته ، وله مبدعوه والموهوبون فيه ، وهو ينتقل في تكوينه ـ شأنه شأن الفنون الأخرى ـ ، من الاتباعية المدرسية إلى الإبداعية المتطرفة ، وبهذه الصفة استطاع الخط العربي أن يستمر في تاريخ الفن الإسلامي تياراً له شخصيته المعبرة عن كل عصر ، والمعبرة عن نزعات مختلفة مرتبطة بمستوى الثقافة والمجتمع الذي نما فيه هذا الفن . ومع أن الكتابة أصلاً هي لنقل الأفكار ، فإن الخط الجميل قد استفاد من هذه الأفكار عندما تكون قدسية فشرف بها ، وعندما تكون هذه الأفكار رسمية فإن الخط الجميل يضفي عليها جلال السلطة وهيبتها ، وإذا كانت الكلمة فقرة في قصيدة شعرية ، تآخى جمال النظم مع جمال الخط وتآزرا لتقديم لوحة فنية متكاملة ، وقد لا يكون للكلمة قصد هام ، عندها يبقى الخط متفرداً للتعبير عن موقف إبداعي صرف .

إن تعدد أنماط الخطوط العربية جعل هذا الفن من أغنى مظاهر الإبداع . فلسنا نرى في فن التصوير مثلاً ما يضاهي الخط العربي في تنوع أساليبه وأشكاله ، فلقد استوعب الخط العربي أنماط التصوير من واقعية واتباعية وتعبيرية ورمزية ، وتجاوزها إلى أشكال أخرى جعلته يدخل مباشرة في بنية فنون أخرى ، كالعمارة والرقص والموسيقى والفنون الشعبية . إن شيئاً من أواصر الفنون يتجلى في الخط العربي ، بل نستطيع القول إن (جميع الفنون الإسلامية خط) .

على أن هذا الفن الشريف ليس سهل المنال ، فهو يحتاج إلى موهبة ودربة وحس رقيق ، ولذلك فإن عدد الخطاطين لم يكن بوفرة عدد (المصورين) ، ومع أن الخط العربي يعتمد على مقياس عضوي أو (مودول) ، فإن كتابة الخط لا يمكن أن تتم تطبيقاً لقاعدة ، وليس بمقدور فنان مجود أن ينجح في تنفيذ خط جميل ، مالم يكن خطاطاً بسليقته وعفويته ، بل إن جميع القواعد والأصول إنما استقرئت نتيجة الممارسة العفوية العبقرية ، فأصبحت مقياساً ليس للتطبيق بل للتحقيق من كمال العمل المخطوط .



وهكذا كان تعليم الخط يعتمد على تأكد المعلم من سليقة تلميذه ، فإذا



لوحة في مخطوط للفنان الجزائري محمد راسم ١٩٥٥

كتابة كوفية - المغرب العربي - القرن العاشر الميلادي - شيستربتي - دبلن

تحقق له ذلك أجازه فأصبح خطاطاً . وقد يكون للمعلم تأثير على تلميذه في تصور الأجمل والأكمل في تركيب الحروف ، ولكن المعلم لا يستطيع أن يخلق خطاطاً وإنما يقرر أن تلميذاً ما هو خطاط . وهكذا فإن الخط كالشعر لا يتعاطاه إلا مبدع موهوب ، فكما أن نظم الشعر ميسور لمن أدرك بحوره وقواعده ، كذلك الخط ، ولكن التبريز فيه والإبداع لا يتم إلا بتوفر الموهبة العبقرية .

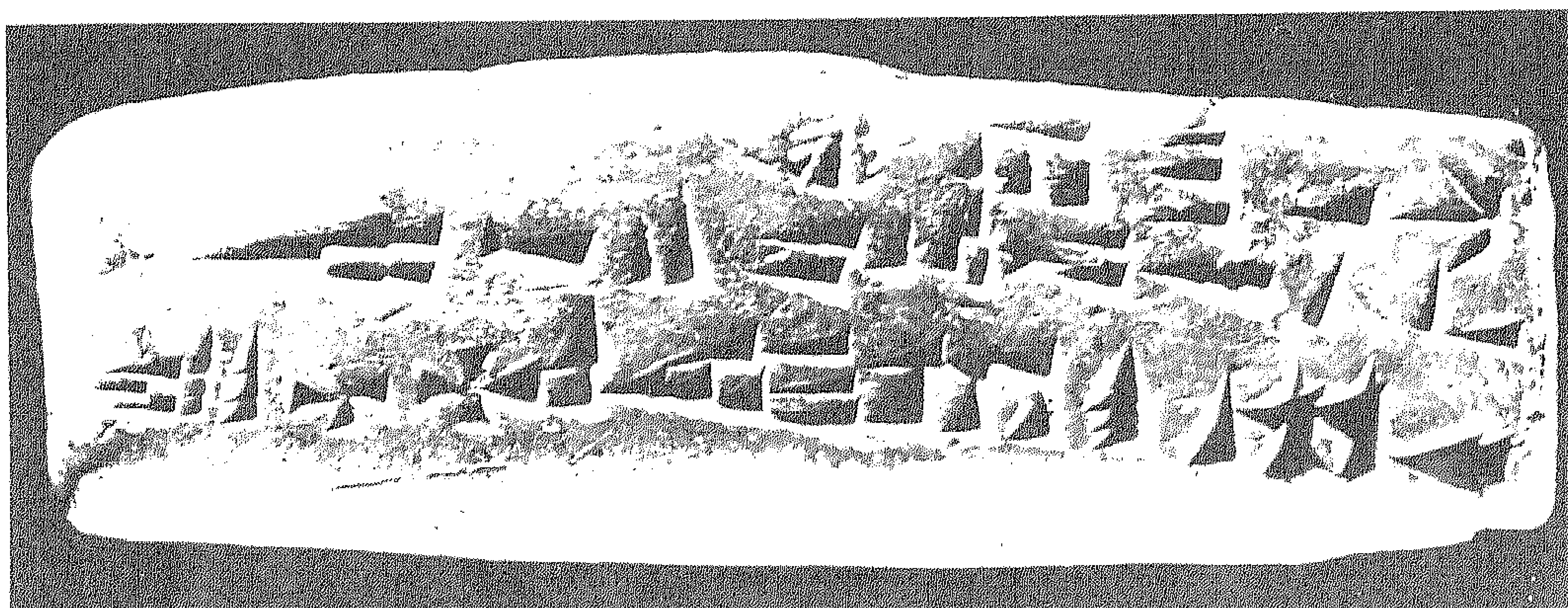
وهكذا تفرد الخط العربي عن سائر الخطوط العالمية في مقدرته على تكوين فن بذاته مستقل عن دور الكتابة ، فليس هو مجرد وسيلة للكتابة ؛ بل إن الكتابة هي وسيلة له للتعبير عن مقدرة الخطاط في تكوين لوحة تتداخل فيها الكلمات والحروف بأشكال اتباعية دائماً ، كخط الثلث أو الكوفي أو الديواني ، ولكن اللوحة تصبح عملاً فنياً بذاته ليس من السهل تقليده أو تكراره . هنا تتجلى براعة التكوين التي يختص بها الخط العربي مما لم يضاهه فيها أي خط ، وتتجلى هذه البراعة في تكوين الخطوط المنفذة على الأشياء الاستعمالية والأثاث والعمارة ، مما يعطي هذه الأشياء قيمة فنية عالية ، تفوق قيمتها الوظيفية بل قيمتها المادية ، حتى ولو كانت من المعدن الثمين .

وتداخل الخط مع الرقش العربي فأخرجه من تجريديته ورمزيته ليصبح فناً بليغاً ، ولقد أغنى الخط الكوفي الرقش سواء كان هندسياً أو نباتياً ، وبقي الخط مهيمناً ولم يخضع للرقش في تقييه .

لقد كان دور الخط عالياً في تعزيز فنون الإسلام جميعاً ، فهو لم يكن فناً بذاته ، ولم يكن أداة للدلالة على معنى وحسب ، بل كان أيضاً فناً من أجل غيره ، من أجل أي إنتاج يدوي ، حتى ولو كان إنتاجاً يدوياً عادياً ، ويبقى الخط هو العنصر الأساسي الذي يجعل الإنتاج فناً .

إن الحديث عن الخط العربي ، هو حديث عن جانب كبير من الإبداع الفني الذي حققه العرب والمسلمون ، ونحن في هذا الكتاب نحاول أن نتحدث عن الخط العربي من زاوية جديدة ، لنكشف أصالته وجماليته وانتشاره واستمراره في مجال الفن المعاصر . ولقد اخترنا روائع من الخط

العربي الجميل ، بعضها قديم وبعضها حديث كتبه خطاطون معلمون من أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، لكي تكون شاهداً على عبقرية المبدعين وعلى روعة الجمال الفني في هذه الآثار الخالدة . وأملنا أن نسهم في تكريم أشرف أشكال الفنون الإسلامية ، الخط العربي .



أبجدية أوغاريت عُثر عليها في اللاذقية ـ سورية تعود إلى القرن ١٤ق.م
وفيها الأبجدية الأولى المؤلفة من ثلاثين حرفاً مكتوباً بالخط المسماري

خط كوفي من القرن التاسع ـ صنع العراق أو فارس ـ موجود في طهران ـ متحف إيران بستان

خط كوفي من القرن التاسع الميلادي ـ صنع العراق ـ موجود في المكتبة البريطانية ـ لندن

ليس منا من يعرف كيف تعلم لغة المخاطبة التي ينقل عن طريقها أفكاره . والذي نذكره عن أطفالنا أنهم منذ نشأتهم الأولى كانوا يحاولون التعبير عن حالة عاطفية معينة ، فعندما يحاول الطفل أن يلفظ كلمة (ما) أو (ماما) فإنه يكثف بهذا الجرس القصير كل ما يختزنه وجدانه من عاطفة الانتاء وتحقيق الرغبات . ومن المؤكد أن هذا الطفل ، وأي طفل ، لا يلقن أصول الكلام وفق الأصول القاعدية التي تلقن بها اللغات في المدارس ، بل إنه يتلقن في الواقع الجرس المنسجم مع الإشارة التي يرغب التعبير فيها عن خياله الفطري .

هنا نجد أنفسنا أمام فروق لابد من إيضاحها ، بين الجرس وهو المظهر الصوتي للإشارة ، وبين الإشارة ذاتها وهي انبثاق الحدس من الوجدان ، وبمعنى آخر إن الإشارة هي الانفعال في طور التكون ، وهو انفعال مجرد ، هو حالة وجدانية لم يصرح عنها بعد ، ولذلك فهي تبحث عن صورة صوتية أو صورة شكلية ، وفي هذه المرحلة تنتقل خطوة خطوة من العفوية التصويرية إلى العقلانية التقنية .

قد يكون من الواجب أن نقف قليلاً هنا لكي نتساءل ، لماذا نسر ونفرح وندهش أمام النبرات أو الخطوط التي تصدر مفاجئة عن أطفالنا ؟. بينما نقدر تقديراً المعارف التي تزداد في ذهن كبار أطفالنا دون أن يرافق ذلك النشوة التي تصاحب سماعنا اللحن الجميل .

يخيل إلينا أن تفسير ذلك ممكن جداً ، فكلمات الطفل وخطوطه الأولى هي إبداع ، هي كشف عن زاوية جديدة من الحياة . وإذا أضفنا إلى ذلك ما تبيناه قبل قليل ، من أن الكلمة هي الصورة الصوتية أو الشكلية العفوية في بدايتها ، والمعبرة عن حالة عاطفية معينة ، فإننا نقف أمام تعريف الفن بكل وضوح .

وليست الصورة الشكلية ، وقد تدرجت من رسم الشكل ذاته إلى صور هيروغليفية أو إلى رموز ، إلا الكتابة ذاتها التي خضعت فيا بعد إلى مخارج الحروف ، فكانت هجائية أوغاريت بداية التركيب اللغوي القاعدي .

هنا تأخذ اللغة طريقها إلى التقنيات القاعدية والصرفية والبلاغية ،

كما يأخذ الفن طريقه إلى تقنيات أخرى ترتبط بقواعد الرسم والتلوين ، أو بأصول التنغيم والطباق وغيرها . ولكن مهما تكاثرت تلك القواعد التقنية ، فإنها لن تختلط مطلقاً بالأصول المبدعة ولن تأخذ مكانها ، ولن يحول هذا دون أن نقول بوحدة طبيعة اللغة والفن ، بل إننا نستطيع أن نعكس القول السائر (الفن لغة) لكي نقول (اللغة فن) ، ويبدو ذلك أكثر وضوحاً في الكتابة الهيروغليفية ، فلقد لعبت دوراً رئيسياً في تحديد خصائص الفن المصري القديم ، كذلك كان شأن الكتابة المسمارية الأولى التي ابتدأت تصويرية رمزية ، فإذا أراد السومري القديم التعبير عن شرب الماء مثلاً ، رسم شكلاً مجوفاً يعبر عن الفم وفي وسطه يرسم خطاً عمودياً صغيراً بأسفله دائرة صغيرة ، يرمز بها إلى نقطة الماء الساقطة من السحاب .

أما الكلمة العربية ، فليس بإمكاننا أن ننظر إليها هذه النظرة التصويرية بعد أن أصبحت مؤلفة من حروف هجائية مركبة . إلا أننا إذا ما استعرضنا تفنن الخطاطين في زخرفة ورقش هذا الخط ، لتبين لنا أن الحرف العربي حمل خصائص الفن العربي ، وكان رسول هذا الفن في جميع هجراته وأسفاره . ولسوف يقتضينا الحديث في هذا الموضوع العودة إلى البحث عن جذور الحرف العربي في بدوات التاريخ .

ثمة أصول للغة العربية لفظاً وصورة ، أشبعت درساً من قبل علماء اللغة ، ولكن لابد من تصحيح الخطأ الذي انتشر منذ عام ١٨٧١ م استناداً إلى ما جاء في سفر التكوين ، يقوم على اعتبار اللغات التي انتشرت وتطورت على الأرض العربية فيما بين النهرين وحتى الجنوب العربي هي لغات سامية نسبة إلى سام بن نوح ، ومن المؤكد أن نسبة هذه اللغات أو اللهجات إلى سام أمر مجازي ، وليس من المنطق أو الواقعية التاريخية في شيء ، وإذا ما لجأت الكتب القديمة إلى الالتصاق بهذا النعت فلأنها لم تجد ضمن إطار القصص الديني إلا أسماء الأوائل مصدراً ونعتاً ، وكان ذلك نتيجة تسمية الأقوام العربية بالأقوام السامية تجوزاً أيضاً . ومن حسن الحظ أن العلماء والمؤرخين المعاصرين من أمثال شبنغلر Spengler وتوينبي Tuinby ودروزة وجواد علي[1] ، أخذوا بإعادة النظر في تسمية الأرض واللغات



نموذج من الخط المسند اليمني المحاط بزخرفة

والأقوام التي عاشت بين الرافدين ووادي النيل ، فأصبحت العروبة هي النعت الأقوى لجميع مقومات هذه الشعوب والحضارات ، وهكذا نقول إنه نشأت على هذه الأرض العربية لغة عربية تطورت منذ عهد الآكاديين حتى يومنا هذا ، مارة عبر العموريين إلى الكنعانيين والآراميين ، تاركة وراءها لهجات واضحة ، منها الأوغاريتية والكنعانية القديمة والمؤآبية والعبرية والفينيقية التي أطلق عليها أيضاً في أفريقيا (قرطاجنة) اسم البونية ، ثم ظهرت اللغة التدمرية والنبطية التي منها العربية الحديثة ، وهي أكمل اللغات السابقة وأقربها إلى الأصل وأطولها استمراراً . ولقد حاول فيشر[٢] Fisher وضع معجم عربي عني فيه بتاريخ الكلمة وتطورها دلالةً وصوتاً ، مع مقارنة الأصل العربي لهذه الكلمة بما يقابله في اللغات التي أطلق عليها السامية . وقد توقف هذا العمل الجليل بسبب الحرب العالمية الأخيرة ، ثم توفي العالم فيشر قبل أن ينتهي القاموس .

ولئن أردنا إعادة تتبع تطور اللغة من ناحية تطور الحرف وحسب ، لرأينا أنه منذ بداية الألف الثالثة قبل الميلاد نزحت أولى القبائل العربية من جنوبي الجزيرة لكي تستقر فيما بين الرافدين وقد أفلت حضارة السومريين ، فاتخذوا (أكاد) عاصمة لهم ثم عرفوا باسمها ، وكانت لهم لغة .

ولكنهم أخذوا فيما أخذوا من تراث السومريين الكتابة المسمارية التي استفادوا منها ولاشك لتسهيل تعاملهم مع السومريين ، الذين استمروا في معايشة الآكاديين .

ولأن التاريخ لم يقطع بعد في تفريق الآكاديين عن غيرهم من سكان سورية القديمة ، فإن اللغة التي استعملها أولئك وهؤلاء واحدة أو متقاربة ، وإن استعمل الأوغاريتيون كتابة أخرى أبجدية هي من بدوات الكتابة العربية الأصيلة التي تأكد أنها كانت أصل الكتابات الأخرى ، من كنعانية وآرامية وسريانية وعربية حديثة .

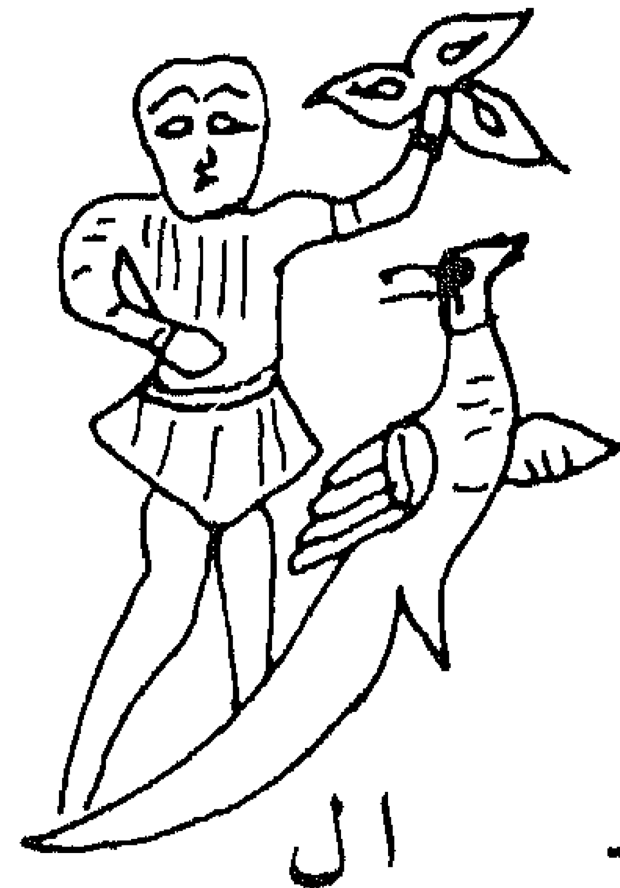
بيد أن الكتابة العربية قد سارت في الجنوب وفق تطور آخر ، فانتقلت من ثمودية إلى صفوية في الكتابة المسندية فالنبطية التي التقت بالعربية .

وهكذا كانت الكتابات في الجنوب مختلفة ، حتى إن قرابة الكتابة الكوفية بالكتابة الآرامية تبدو أكثر وضوحاً مما بين الكتابتين العربية الكوفية والحميرية ، ويزيد في تأكيد الرابطة بين الخط العربي والخط الآرامي ، الأبجدية وأسماء الحروف (الألف ـ الجيم ـ الدال ـ الزاي ـ الشين ـ والصاد ـ والضاد) . ومنها أن كل حرفين يلفظان من مخرج واحد يتشابه رسمها في العربية والآرامية السريانية كالصاد والضاد ، والطاء والظاء ، وثمة دليل آخر على تطور الحرف العربي عن الآرامي ، هو أن الحرف الآرامي يكتب متصلاً وله ثلاثة أشكال بحسب موقعه في الكلمة ، كما هو الأمر في الكلمة العربية . ثم إنهم يفصلون فيها بعض الحروف (كالراء والواو والألف والدال) .

على أن النبطية المتأخرة التي أخذت عن الآرامية ، كانت جسراً مباشراً وأصلاً للحرف العربي .

إن هذا الأصل القديم للكتابة العربية ، دفع العرب إلى الاعتقاد بأزلية الكتابة ، وفي القرآن الكريم ، في سورة القلم ، قسم بالقلم والكتابة ﴿ نْ . وَالْقَلَمِ وَما يَسْطُرونَ ﴾ . وفي حديث شريف رواه الترمذي وأبو داوود « إن أول ما خلق الله القلم » . إن كلمة (قلم) توجد في كثير من اللغات العربية القديمة ، ولقد انتقلت إلى اليونانية (كلاموس) عن طريق الفينيقية ، ومنها إلى الفرنسية .

وفي رواية أن أخنوخ عليه السلام إنما سمي إدريس ، لأنه أول من درس الخط وخط بالقلم ، إن هذه الدراسة العاجلة توضح لنا أصالة اللغة العربية وخاصة كتابتها وارتباطها الملازم بتطور التاريخ العربي منذ بداية التاريخ إلى اليوم ، ولأن الحرف العربي وصل إلى كماله في العربية الحديثة التي ظهرت منذ بداية الميلاد ، كان موضوع كتابنا هذا (الخط العربي) .



الفصل الثاني

نشوء الخطّ العربيّ

- جُذُورُ الكِتَابَةِ العَرَبِيَّة .
- انْتِشَارُ الأبْجَدِيَّةِ الأُولَى .
- الأصُولُ المُبَاشِرَةُ للكِتَابَةِ العَرَبِيَّة .
- تَطَوُّرُ الخَطِّ الجَمِيل .
- أشْكَالُ الخَطِّ العَرَبِيِّ وأشْهَرُ الخَطَّاطِين .
- أنْوَاعُ الخُطُوط .

كان المؤرخـون الغربيـون يقسمـون الجنس البشري إلى ثـلاثـة عروق : العرق السـامي ، والعرق الحـامي ، والعرق اليـافثي (أو الآري) نسبـة إلى أولاد نوح : سام وحـام ويـافث .[٣] وهـذا التقسيم على سـذاجتـه سرى فترة طويلة ولكنه فقـد اليوم جميع مقومـاتـه ، لكنـه أصبح يستعمل للتمييز بين اللغـات . ونحن نرى أن اللغـة مـا زالت حتى اليوم هي الأسـاس المعتمـد في تصنيف الأمم دون العروق والأجناس ، وعلى هذا الأسـاس فـإن لغـة مـا ، درج الناس منذ التوراة على تسميتها سامية ، ويمكن أن نسميها عربيـة وهي تسمية أدق . هذه اللغة تكلمتهـا شعوب هـاجرت من شبـه الجزيرة العربيـة وشكلت على ضفاف النهرين والنيل وفي شمالي سورية والساحل ، حضارات متعاقبة ذات جذور واحدة ومظاهر متقاربة .

ولابد من تسميـة هـذه اللغـة (عربيـة) وتسميـة الشعوب التي تكلمت هذه اللغة بالشعوب أو الأمة العربية ، لأن التسمية في أسـاسهـا أ ـ ري ـ بي تعني سكان البـاديـة والصحراء ولأن الأقوام التي هـاجرت نحـو الشمال كانت من البـدو الـذين تحضر بعضهم واستمر كثير منهم في بـداوتـه محتفظـاً بـاسم العرب أو الأعراب ، وكانوا جميعاً يتكلمون هذه اللغة ، لغة البـاديـة أو لغـة العرب ، على الرغم من اختـلاف في اللهجـات واختـلاف في نطـق بعض الحروف . كالهمزة التي يمكن أن تصبح عينـاً أو كافـاً في الكلمـة الواحـدة مع اختلاف الناطقين بها من أكاديين أو عموريين أو كنعانيين .

أما العلاقة بين اللغة المصريـة واللهجـات العربيـة الأخرى فهي ليست ضعيفـة كما يتخيل بعض المغرضين ، بل إن أكثر الكلمـات المصريـة القـديمـة ذات أصل عربي واضح .

ولقـد سـارت الكتـابـة في نشـأتهـا الأولى مسيرات متشـابهـة ، فكانت هيروغليفيـة تصـويريـة بين الرافـدين وفي سـوريـة وفي وادي النيـل ، ثم أصبحت كتابية مجمعة . ولقد أبانت النقوش التي اكتشفت في سرابيط الخـادم (سينـاء)[٤] والتي ترجع إلى عـام ١٨٥٠ ق . م أن ثمـة رابطـة بين الكتـابـة الديموطيقية المصرية والكتـابـة الكنعـانيـة التي هي آخر تطورات الكتـابـة المسمارية .



وما يهمنا هنا هو التأكيد على أن هذه الأمة ، كانت أول من أوجد الكتابة ، وأحرف الهجاء في العالم . فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين هي رسوم هيروغليفية تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الأولى ، ثم ظهرت كتابات مؤلفة من نقط أشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة إلى أشكال وشطوب على الطين بمسار أطلق عليه اسم الكتابة المسمارية التي كتب بها السومريون أولاً ثم الأكاديون والعموريون والكنعانيون[٥] . وقبل أن تتجه الكتابة الكنعانية إلى كتابة لينة ظهرت أولاً في نقش أحيرام في جبيل ، كانت أوغاريت قد ابتكرت الأبجدية منذ عام ١٤٠٠ ق . م وهي أبجدية كاملة تكاد تنطبق على الأحرف الأبجدية المعاصرة وأن شكل هذه الحروف تقترب من أصل الحرف اللين العربي مبتعداً عن الأشكال المسمارية القاسية .

ففي عام ١٩٤٨ م عثر د . شيفير (Sheffear) في مدينة أوغاريت (رأس شمرة) قرب اللاذقية على رقيم صغير الحجم يحوي عدداً من الصيغ المسمارية وعددها ثلاثون شكلاً . تبين له بعد الدراسة والتدقيق أن هذه الأشكال المسمارية ما هي إلا حروف أبجدية لم يعرف لها نظير ، بل لقد تأكد للباحثين أن هذه الأبجدية هي الأولى في العالم وأنها ترجع إلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد .

أما الكنعانيون ، وهم قدماء العرب على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، فقد تبنوا منذ العصور الأولى الأبجدية التي نراها في أوغاريت ، حيث كان من المألوف هناك استعمال الكتابة المسمارية التي كانت منتشرة في بلاد الرافدين والتي استمرت وسيلة الأكاديين والعموريين القدماء ثم وسيلة سكان أوغاريت من الكنعانيين ، وكان لابد من استعمال هذه الكتابة بسبب الطريقة التي كانت مستعملة عند الكتابة على ألواح الطين لقصة خاصة ولكن الناس في أوغاريت وقد استعملوا الكتابة المسمارية المقطعية ، وهي كتابة غير أبجدية كالكتابة الصينية ، قاموا بحذف كثير من الإشارات التي كانت تلازم الكلمات ذات الدلالة الصوتية المختصرة ، واكتفوا بصورة تناسب الصيغة الصوتية فكانت الحروف الأبجدية الأوغاريتية وعددها ثلاثون

حرفاً ، وهي أول أبجدية في العالم ، ويقول أحد الباحثين (جورج بيرو) :

« إن ابتكار الأبجدية كان حدثاً هاماً جداً لا يمكن مقارنته بأي حدث آخر في تاريخ الجنس البشري ، وهو أعظم من ابتكار الطباعة ، إذ أن تحليل الكلام وإرجاعه إلى عناصره الأولية يحتاج إلى عمل فكري عظيم » .

وكان العالم مونتيه (Montet) قد عثر عام ١٩٢٢ م على أبجدية أخرى في جبيل منقوشة على ضريح أحيرام وترجع إلى زمن لاحق .

وضريح أحيرام هذا ، والذي يرجع إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، يمتاز برسوم نافرة جميلة ، تمثل أحيرام والد أيشو يعل ملك جبيل ، وأمامه رتل من الباكيات الناحبات والعابدات ، وبعضهن يمزقن ثيابهن علامة الحزن ، وترجع أهمية الضريح إلى النص المكتوب عليه بكتابة أبجدية ما زالت تعتبر حتى الآن الشكل الأول للأحرف الأبجدية العربية واللاتينية .

وقد لا تكون هذه الأبجدية الأولى تماماً ، ذلك أن المصريين كانوا قد استعاضوا عن بعض الكتابات الهيروغليفية بحرف أبجدي ، ولكن هذه الحروف بقيت محصورة بخطهم التقليدي ولم تنتشر ، ذلك أنهم لم يستعملوا الحروف إلا لكي يزينوا الكتابة الهيروغليفية التزينية أو المقطعية ، التي تعتمد على مقاطع تفصلها حروف المد . وهذا يعني أنهم لم يستعملوا أبداً شكلاً أبجدياً صرفاً .

إن ثمة كتابتين كانتا متداولتين في جبيل خلال الألف الثانية قبل الميلاد . الأولى تبدو على رقيم محفوظ في متحف بيروت وعلى نقوش أخرى لم يتم حل رموزها بعد ؛ ولكن يمكننا أن نتبين أن هذه الكتابة متأثرة إلى حد ما بالكتابة الهيروغليفية المصرية التي تبدو كتابة سيناء (سرابيط الخادم) وسطاً بينها . ويتجلى ذلك في صيغة حيوانين يرجعان لهذه الكتابة ، كما أن باقي الكلمات التي تأخذ شكلاً هندسياً تذكرنا بالكتابة الهيروغليفية .

والكتابة الثانية هي كتابة أحيرام الأبجدية فهي على ما يبدو تأخذ أصولها من الإشارات المتداولة على الساحل السوري والتي عثر عليها منقوشة على بعض الأشياء الأثرية .

على أن نقش أحيرام يقدم لنا نصاً كاملاً مقروءاً ومفهوماً بوضوح ، ذلك أن كل حرف يعتمد بصيغته وشكله على دلالته المادية لأشياء معروفة . ومع ذلك فإذا كانت الإشارة يمكن أن تترك بعض الشك في هويتها بالنسبة للشكل المادي الذي يمثله الحرف ، فإن اسم هذه الحروف يسعفنا في تثبيت هذه الدلالة .

وتسميات الحروف باللغات الكنعانية أو الفينيقية هي ذاتها تسميات الحروف العربية لوحدة اللغتين ، وهي تبين أن الحرف الأول يسمى ألف وتعني البقرة ، ويرمز إليها بما يوضح خصائص البقرة ، وهو الرأس ذو القرنين وأن بيت (الباء) وتعني المنزل أو البيت كما هو واضح ورمزها مخطط غرفة أو صحن دار ، وجيمل (الجمل) ويمثل بسنم ، وداليت (الدال) وتعني الدلاية أو مطرقة الباب وتأخذ هذا الشكل ، وياد (الياء) وتعني اليد ورمزها الزند والساعد ، وكوف (الكاف) وتعني الكف ورمزها مشابه لكف اليد ، ورأس (الراء) وتعني الرأس وتحمل شكل الرأس ، وسين (السين) وتعني السن ويأخذ الحرف شكلاً مضرساً ، وميم (الميم) وتعني الماء وتتجلى بشكل تموج ، وهكذا ...



خ

انتشار الأبجدية الأولى

لقد انتقلت هذه الأبجدية إلى الكتابة الآرامية والنبطية ومن ثم إلى العربية الأولى ثم العربية الحديثة .

كذلك انتقلت إلى الأحرف الإغريقية واللاتينية كما يبدو ذلك جلياً من الجدول المرفق ، وتحكي الأسطورة أن (أوروب) بنت ملك صور (أجينور) ، وقد اختطفها (زفس) على شكل ثور عابراً بها البحر الأبيض المتوسط ، نقلت إلى أثينا أنواع الآلهة ، وظهرت فيها على شكل أفروديت أوفينوس (الزهرة) ربة الحب والحرب . وكان هذا التبرير الأسطوري لانتقال العقائد الرافدية والسورية القديمة إلى اليونان .

وتقول أسطورة أخرى ، أن (قدموس) شقيق (أوروب) قد مضى إلى بلاد اليونان باحثاً عن أخته وبعد أن وصل إلى (بيوتي) أنشأ مدينة طيبة شمالي أثينا ، وقام هناك بتعليم الناس أبجدية الكنعانيين ، واستمرت هذه الأبجدية مستعملة مع بعض التحوير وحاملة نفس التسميات الكنعانية القديمة ، ثم انتشرت هذه الأبجدية في جميع الكتابات الغربية بعد أن تبناها الرومان ..

ولقد عثر على نقد برونزي إغريقي يحمل في أحد وجهيه صورة (قدموس) يعلم أهل طيبة الأحرف الأبجدية الفينيقية ؛ وهذا النقد محفوظ حالياً في المكتبة الوطنية في باريس .

ويذكر (هيرودوت) الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد ، أن الفينيقيين نقلوا إلى اليونان مع تجارتهم ، كتابتهم في الوقت الذي كان فيه اليونانيون أحوج ما يكونون إلى تعلم كتابة لتسجيل تاريخهم .

وهكذا انتقلت الحروف الفينيقية إلى بلاد اليونان لكي تكون أساساً واضحاً للحروف اليونانية ثم اللاتينية (انظر الجدول) كما تحولت هي ذاتها منتقلة عبر الآرامية والنبطية لكي تصبح الكتابة العربية الحديثة . ومع أن الفرق واسع اليوم بين الكتابة العربية والكتابات اللاتينية ، فإن إلقاء نظرة مقارنة على تطور الخط الفينيقي تبين الدليل على أن العرب هم الذين علموا الغرب كتابتهم الأولى . كما علموهم الحساب وإن جاء متأخراً .



فنحن نسمع عن الأرقام العربية التي يتداولها الغرب كما يتداولها العرب في شمالي إفريقيا . ونحسب أننا نتنكر لهذه الأرقام في الشرق . ولكن منشأ هذينْ النوعين من الأرقام واحد وأن الأرقام المشرقية والمغربية هي أرقام عربية ابتكرها العرب بعد أن كانوا يستعملون الحروف عوضاً عن الأرقام آ = ١ و ب = ٢ ثم ي = ١٠ و ك = ٢٠ وهكذا . ولعل أصل هذه الأرقام هو هندي . ولكن الصفر هو من ابتكارات العرب الهامة في عالم الحساب . وإن الأرقام المشرقية والمغربية هي عربية صرفة .

أما حساب الْجُمَّل الذي يستخدم الحروف عوضاً عن الأرقام ، فهو في المشرق أ=١ ، ب=٢ ، جـ=٣ ، د=٤ ، هـ=٥ ، و=٦ ، ز=٧ ، ح=٨ ، ط=٩ ، ي=١٠ ، ك=٢٠ ، ل=٣٠ ، م=٤٠ ، ن=٥٠ ، س=٦٠ ، ع=٧٠ ، ف=٨٠ ، ص=٩٠ ، ق=١٠٠ ، ر=٢٠٠ ، ش=٣٠٠ ، ت=٤٠٠ ، ث=٥٠٠ ، خ=٦٠٠ ، ذ=٧٠٠ ، ض=٨٠٠ ، ظ=٩٠٠ ، غ=١٠٠٠ ، وتختلف في المغرب باختلاف ترتيب الحروف الأبجدية .



نقد هلنستي عليه نقش يمثل قدموس يعلم أهل طيبة في اليونان الأبجدية الفينيقية

اللاتيني	الإغريقي	القرن ٧ ق.م	أبجدية جبيل	الكوفي	الثلث
A	A	𐤀	𐤀	ا	ا
B	B		𐤁	ب	ب
G	Γ	𐤂	𐤂	ج	ج
D	Δ	𐤃	𐤃	د	د
		𐤄	𐤄	ه	ه
V	Ϝ	𐤅	𐤅	و	و
Z	Z	𐤆		ز	ز
H	H	𐤇	𐤇	ح	ح
	Θ	𐤈	𐤈	ط	ط
E	E	𐤉	𐤉	ي	ي
K	K	𐤊	𐤊	ك	ك
L	Λ	𐤋	𐤋	ل	ل
M	M	𐤌	𐤌	م	م
N	N	𐤍	𐤍	ن	ن
S			𐤎	س	س
O	O	𐤏	𐤏	ع	ع
F	Φ	𐤐	𐤐	ف	ف
				ص	ص
		𐤒		ق	ق
R	P	𐤓	𐤓	ر	ر
S	Σ	𐤔	𐤔	ش	ش
T	T	𐤕	𐤕	ت	ت

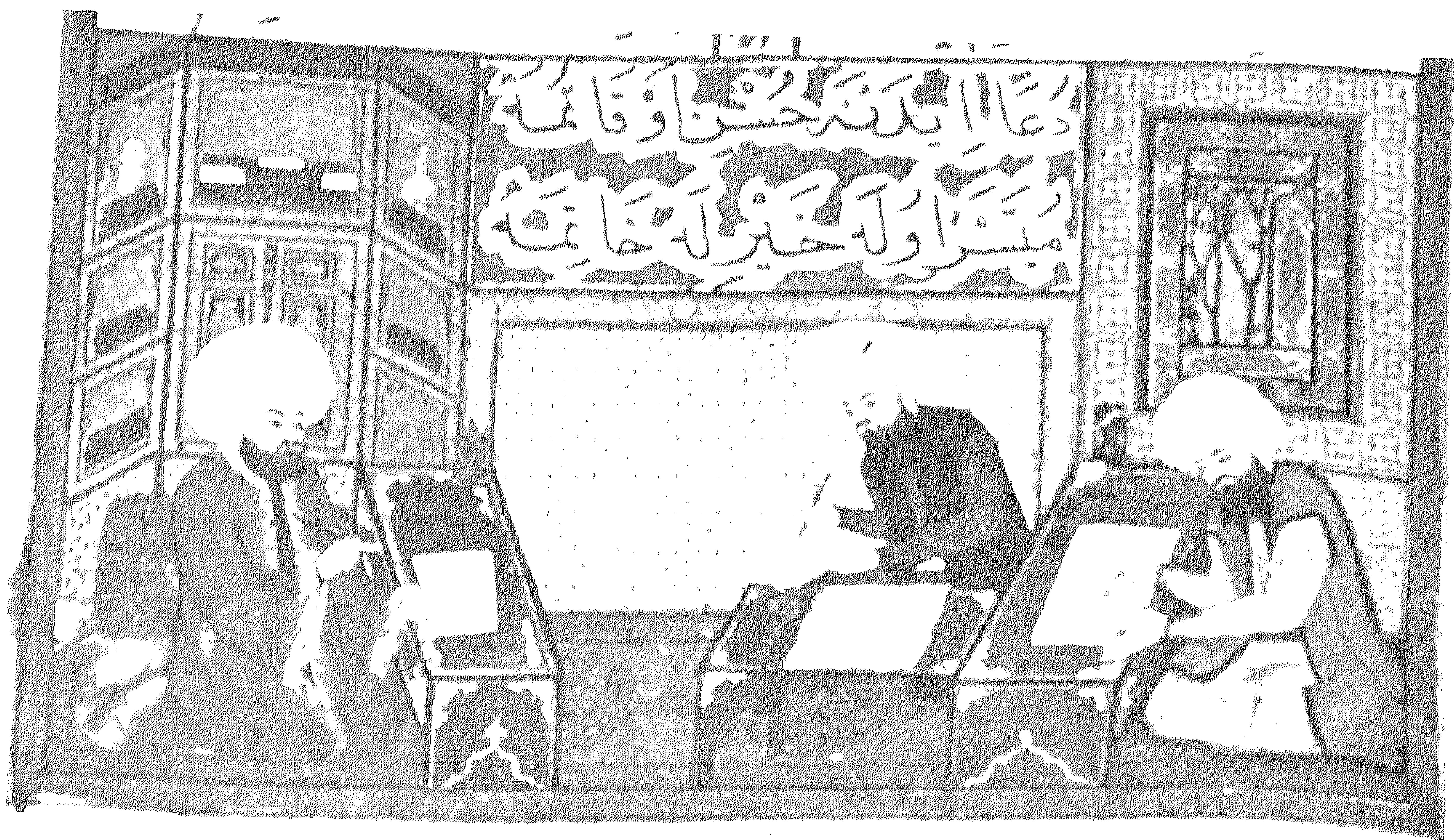
مقارنة بين أبجدية جبيل والأبجديات المشتقة عنها

حرف لاتيني	سبأي حديث	ارامي حديث	تدمري	الآرامية القديمة			
				القرن ٤ ق م	القرن ٦ ق م	القرن ٨ ق م	
ɔ							أ
b							ب
g							ج
d							د
h							ه
w							و
z							ز
h							ح
t							ط
y							ي
k							ك
l							ل
m							م
n							ن
s							س
c							ع
f							ف
s							ص
q							ق
r							ر
sh							ش
t							ت

الأحرف السابقة للأحرف العربية الحديثة

نسخ حديث	نسخ قديم	كوفية	عربية :القرن الثامن م.	عربية قديمة
ا				
ب				
ت ث				
ج				
ح خ				
د ذ				
ر				
ز				
س				
ش				
ص ض				
ط ظ				
ع غ				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
ه				
و				
ي				

تطور الحرف العربي



الخطاطون ينسخون الكتب والدواوين

الأُصُولُ المُبَاشِرَة لِلْكِتَابَةِ العَرَبِيَّةِ

لتحديد الأصول المباشرة للكتابة العربية هناك ثلاثة آراء :

رأي يقول أن مصدرها الكتابة السريانية الحيرية ، ويعتمد هذا الرأي على ما أورده البلاذري[٦] ثم على النقش الذي اعتمد عليه ستاركي Starcky[٧] والذي عثر عليه في دير سمعان (غربي حلب) ، كما يعتمد على الرأي الصادر عن ابن النديم ، بأنه انتقل من الأنبار إلى الحيرة ومنها إلى الحجاز عن طريق دومة الجندل[٨] ويخالف هذا الرأي يحي نامي[٩] وأبو الفرج العش[١٠] وحجتهما أنه ليس بين أيدينا كتابة سريانية من الحيرة تؤكد هذا الزعم .

وهناك رأي آخر يرى أن الخط العربي مستمد من الخط المسند الحميري ، أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين . ويحاول البعض تأكيد هذا الزعم ضمن حدود التأثير المشترك ، في حين أن أكثر العلماء ينفون هذا الزعم[١١] .

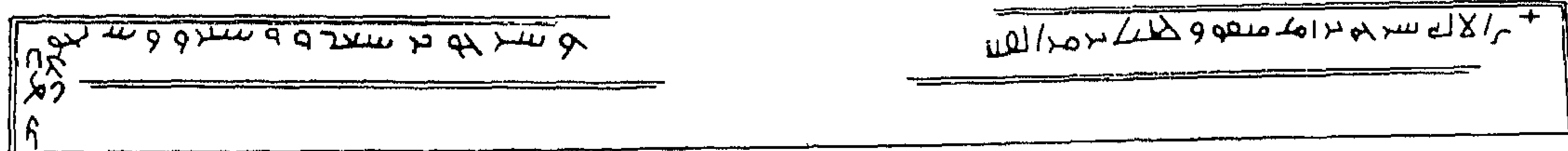
أما الرأي الثالث الذي اتفق عليه أكثر الباحثين ، فهو أن الكتابة التي ظهرت في جبيل ، انتقلت إلى الآراميين ، واستعمل الأنباط الكتابة الآرامية وطوروها ، وامتد تطورها إلى العربية[١٢] . ويؤكد هذا الرأي الثالث الكتابات التي ترجع إلى ما قبل الإسلام وهي :

- كتابة أم الجمال (في بصرى الشام) وترجع إلى نهاية القرن الثالث ميلادي وهي شديدة القرب من النبطية ، حتى إن ليتمان Litmann ثم ستاركي Starcky اعتبراها نبطية ، وتتضمن : دنه (هذا) نفسو (قبر) فهر بو (بن) سلي ربو (مربى) جذيمة (ملك تنوخ) .

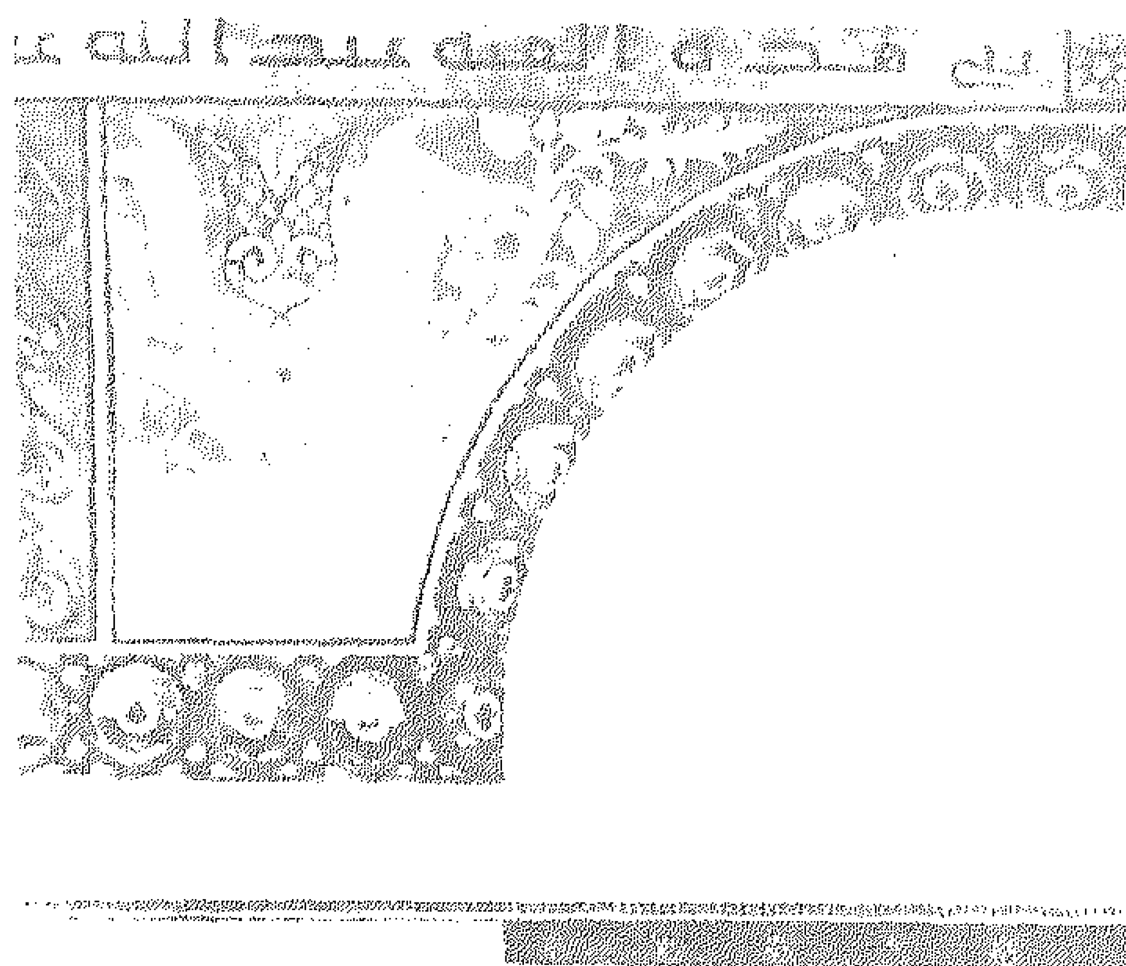
- كتابة النمارة (حوران) اكتشفها دوسو وترجع إلى عام ٣٠٠ - ٣٢٨ م ، وهي شاهدة قبر امرؤ القيس بن عمرو ملك العرب ، وهي مؤرخة في عام ٢٢٣ نبطي الذي يبدأ من تأسيس بصرى الشام عام ١٠٥ م ، يعني أنه يرجع إلى عام٣٢٨ م . ويعتقد ستاركي أن هذه الكتابة نبطية بلغة عربية .

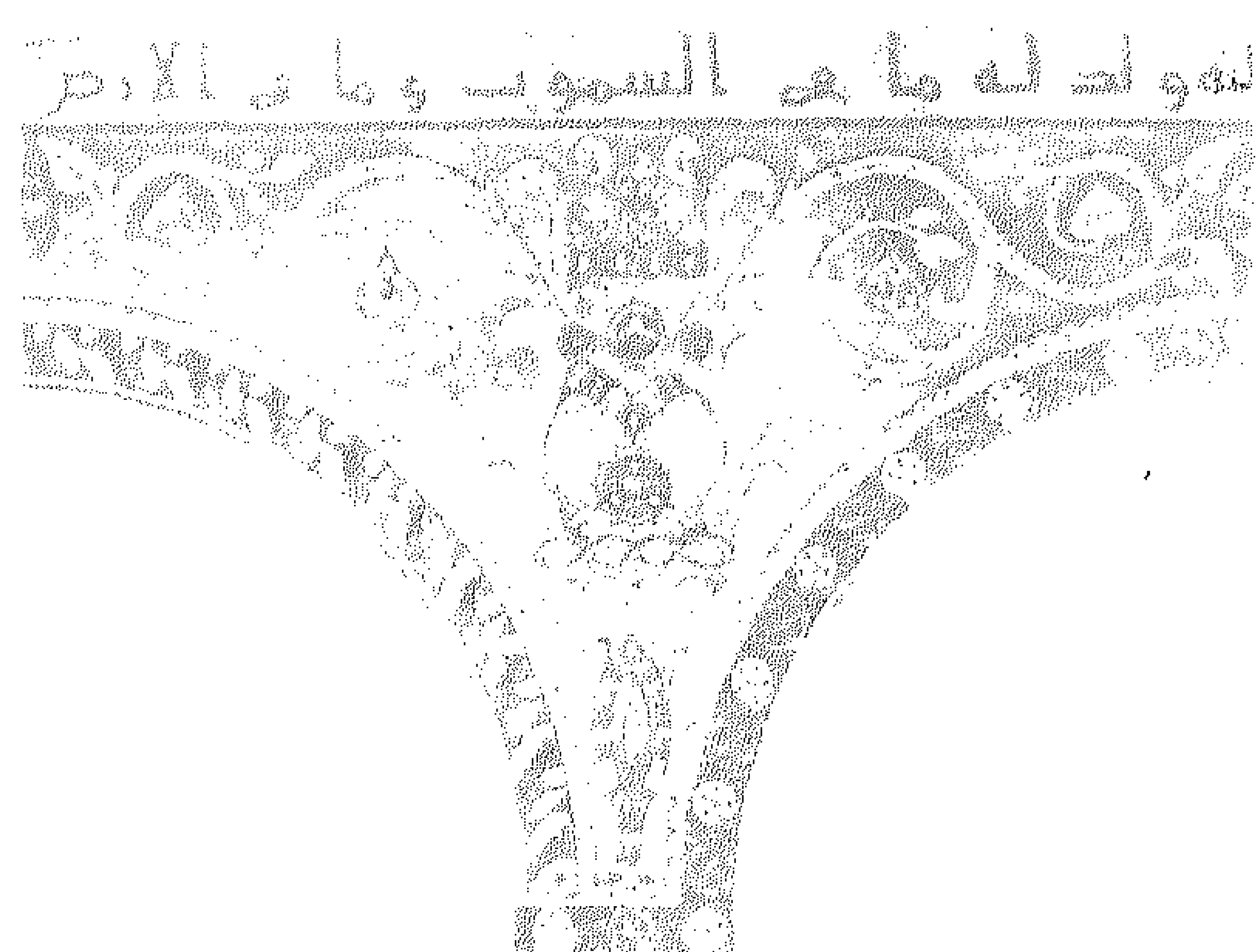
- كتابة أم الجمال الثانية درسها ليتمان وقدر تاريخها القرن السادس ميلادي ، ومع ذلك فإن الأثر النبطي فيها واسع جداً ، وتتضمن العبارة التالية « الله غفراً لأثيم بن عبيدة كاتب العبيد أعلى بني عمري ينم عنه من ؟؟ » وهي كتابة عربية واضحة وإن كانت بعض الحروف قد رسمت بالنبطي .

- كتابة زبد (شرقي حلب) وهي محفورة على طنف كنيسة يونانية وأخرى سريانية وهي مؤرخة لعام ٨٢٣ سلوقي أي ٥١٢ م وهي كتابة عربية بدائية ذات ملامح نبطية .



- كتابة حران (اللجاه - حوران) وهي أيضاً عربية الكتابة ولكنها بدائية ، وترجع إلى عام٤٦٣ نبطي أي ٥٦٨ م . وتتضمن العبارة التالية « أنا شرحبيل بن ظلموبنيت ذا المرطول سنة ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعام » .







كتابة قبة الصخرة في بيت المقدس. وتقرأ فيه:

له ما في السموات وما في الأرض. بنى هذه القبة عبدالله الإمام المأمون أمير المؤمنين
في سنة اثنتين وسبعين تقبل الله منه

لقد تدرج الخط العربي بوضوح عن الخطوط العربية السابقة للإسلام ، ولعل هذا أيضاً يفسر تدرج اللغة ذاتها ، فقد كان يعتقد أن اللغة العربية ولدت كاملة دون أن تُعرف لها طفولة نامية ، أو نقص تكامل على الأيام .

ويؤكد جميع المؤرخين أن العربية قبيل الإسلام كانت لهجات مختلفة وذات كتابة واحدة ، وأن اختيار القرآن للهجة قريش كان مبدأ توحيد اللغة العربية الأدبية والدارجة لفظاً وكتابة .

ثم بدت أهمية صورة الحرف العربي من خلال ارتباطها بكتابة القرآن فانتشر الخط بانتشار الدين الإسلامي ، والواقع أن الدين الإسلامي لارتباطه باللغة والكتابة العربية ، حمل خصائص العرب إلى كل مكان أصبح عقيدة عامة فيه ، يؤكد ذلك أرنست كونل[١٤] فيقول :

« لقد منح العرب الدين الإسلامي اللغة والخط ، وانتشر الخط العربي في العالم الإسلامي فأصبح رابطة لجميع الشعوب الإسلامية ، رغم الحدود الحاضرة » .

ولقد اعتني بالخط العربي منذ نشأة الإسلام ، فلقد روى ابن الأثير[١٥] ، أن الرسول ﷺ أقام في المدينة قبل أي شيء مسجد المدينة ، وجعله للتعليم ، وكلف عبد الله بن سعيد بن العاص وعبادة بن الصامت بتعليم الكتابة ، ولقد أوفد الرسول ﷺ معاذ بن جبل لتعليم الكتابة والخط ، فأخذ يتنقل في عمالة كل عامل ، وقال علي « عليكم بحسن الخط فإنه مفتاح الرزق » ، كما قال ابن عباس « الخط الجميل يزيد الحق بياناً » .

وتطور الحرف الجميل بسرعة بعد أن أضيف إليه الإعراب والرقش . ولقد روى البلاذري عن ابن النديم في كتابه الفهرست : « اختلف الناس في أول من وضع الخط العربي فقد قال ابن عباس : أول من كتب بالعربية ثلاثة رجال .. سكنوا الأنبار .. وهم مرامرة بن مرة ، وأسلم بن سدرة ، وعامر بن جدرة . فأما مرامرة فوضع الصور ، وأما أسلم ففصل ، وأما عامر فوضع الإعجام » . ونحن لا نقر هذا الرأي .



ثم أخذ الخط أشكالاً فنية بل أساليب ، بعضها تزييني صرف والآخر







أن النعيم أفنجعل المسلمين كالمجرمين
ما لكم كيف تحكمون أم لكم كتب
فيه تدرسون إن لكم فيه لما
تخيرون أم لكم أيمن علينا بلغة إلى يوم
القيمة إن لكم لما تحكمون سلهم أيهم
بذلك زعيم أم لهم شركا فليأتوا
بشركائهم إن كانوا صدقين يوم
يكشف عن ساق ويدعون إلى السجود فلا
يستطيعون خشعة أبصرهم ترهقهم
ذلة وقد كانوا يدعون إلى السجود وهم
سلمون فذرني ومن يكذب بهذا
الحديث سنستدرجهم من حيث
لا يعلمون وأملي لهم إن كيدي متين
أم تسئلهم أجرا فهم من مغرم مثقلون
أم عندهم الغيب فهم يكتبون
فاصبر لحكم ربك ولا تكن كصاحب
الحوت إذ نادى وهو مكظوم لولا

صفحتان من القرآن الكريم ، خط كوفي مغربي عام

٧٤٠

تداركه نعمة من ربه لنبذ بالعراء وهو
مذموم ۝ فاجتبه ربه فجعله من

الصلحين ۝ وإن يكاد الذين كفروا
ليزلقونك بأبصرهم لما سمعوا الذكر
ويقولون إنه لمجنون ۝ وما هو
إلا ذكر للعلمين ۝



سورة الحاقة [illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم
الحاقة ما الحاقة ۝ وما أدراك ما الحا
قة ۝ كذبت ثمود وعاد بالقارعة ۝
فأما ثمود فأهلكوا بالطاغية ۝ وأما
عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية ۝
سخرها عليهم سبع ليال وثمنية أيام
حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم
أعجاز نخل خاوية ۝ فهل ترى لهم من باقية ۝
وجاء فرعون ومن قبله والمؤتفكت

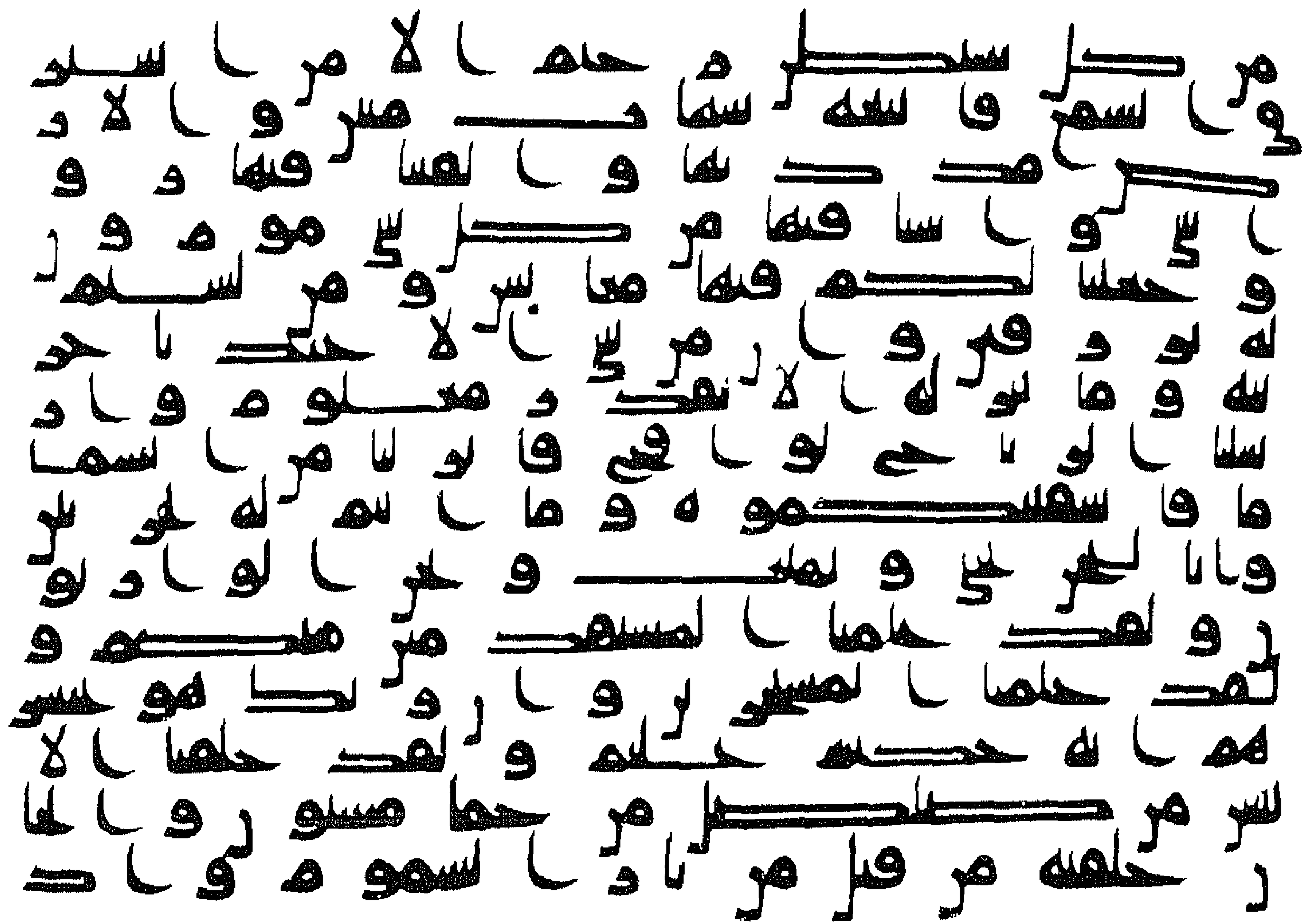
١٥٦٨ م - المغرب - المكتبة البريطانية ، لندن

قاعدي . وأول الخطوط التزيينية الخط الكوفي ومنه **المضلع الهندسي والمشجر والمضفر** ، وهناك خطوط زخرفية أخرى كالطغرائي والديواني والفارسي أيضاً .

أما الأسلوب القاعدي فلقد ابتدأ مزيجاً من الكوفي والحجازي ، ثم ظهر قلم **الطومار والثلث والثلثين والنصف ثم الرقاع** .

وتم ظهور الخط الثلث في العراق . وفي المغرب حافظ الحرف على شكله الحجازي القديم . وابتكر العثمانيون الخط الرقعة وابتكر الفرس خط نستعليق .

ولم يكن انتحال الحرف العربي خلال العالم الإسلامي وغيره إلا انتقالاً للفن العربي ذاته ، ذلك أن الوحدة بين الفن والحرف التي عرضنا لها في بداية هذا الحديث ، تبدو أكثر تماسكاً بين الفن والحرف العربي ، ولعل التصاق الخط العربي بالفن الزخرفي له تفسير ديني وجداني أيضاً ، وأقدم مثال على ذلك خط كوفي يرجع إلى عام ٧٨٤ م وهو نسخة قرآن كريم محفوظ في دار الكتب المصرية في القاهرة ، وفيه يبدو امتزاج الخطوط بالزخرفة في عناوين السور والأحزاب .



الخط العربي القديم في المصحف المنسوب إلى الإمام علي بن أبي طالب



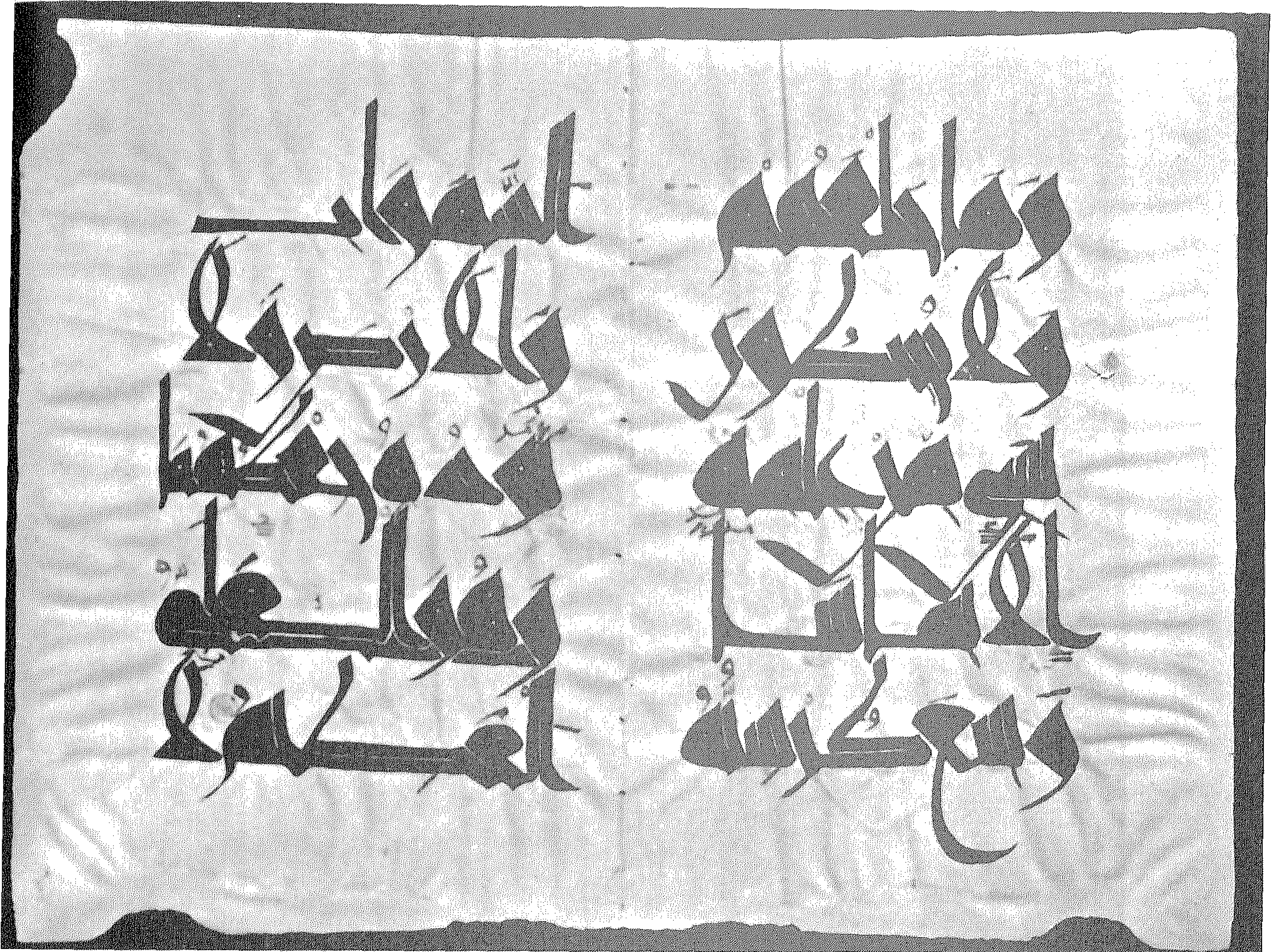
نقد إسلامي كامل وعليه كتابة عربية من عهد عبد الملك ٧٤هـ



ولا غالب إلا الله «كتابة وزخرفة أندلسية»

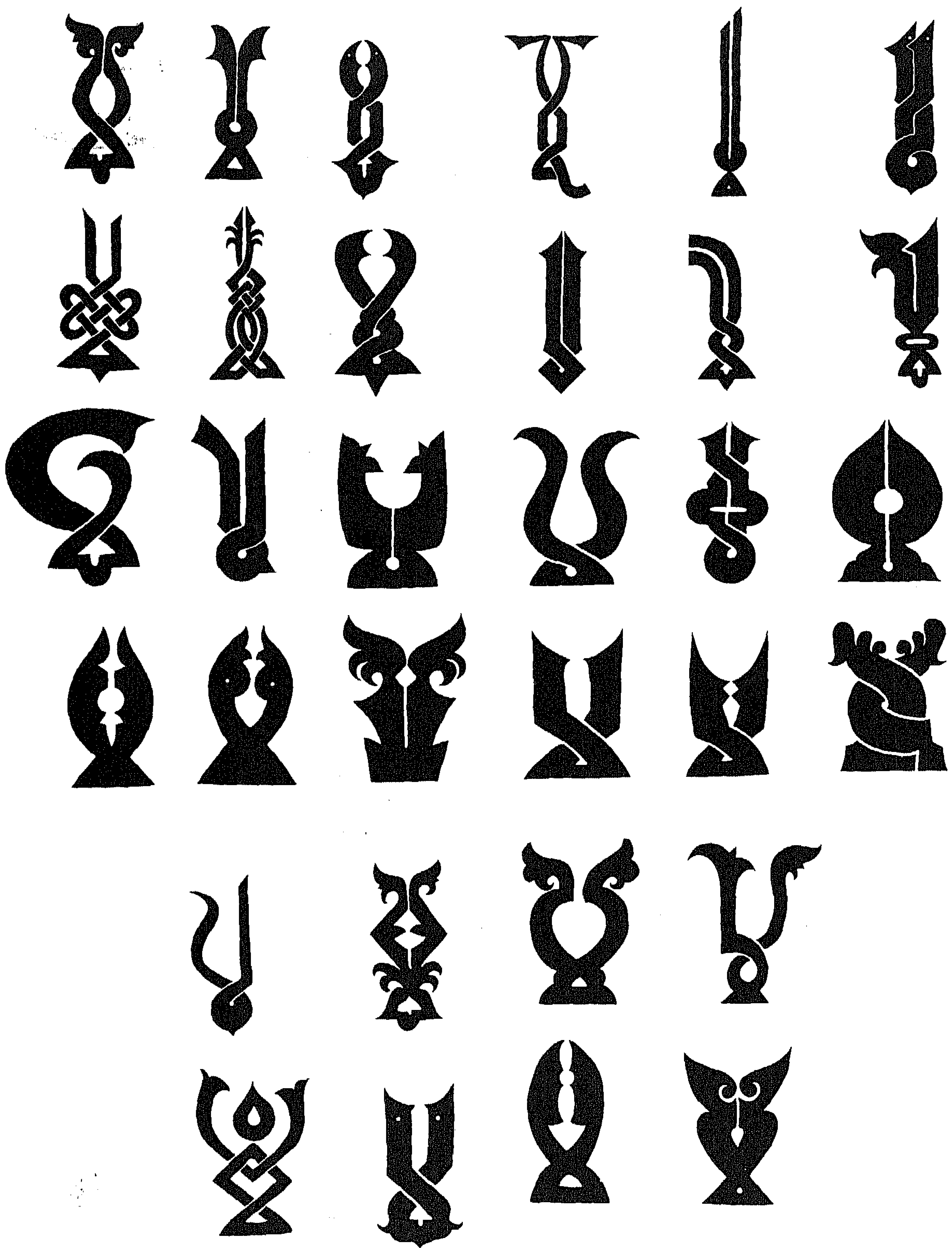


أحد وجوه صندوق خشبي محلى بالصدف والعاج محفوظ مع أدوات الرسول ﷺ
في متحف طوب كابي إستانبول



من مصحف الحاضنة
الخط الكوفي المغربي من مخطوطات القيروان

كتبه ورسمه وذهّبه وجلّده علي بن أحمد بن الوراق على يدي درة الكاتبة ، حاضنة المعز بن باديس ٤١٠ هـ/ ١٠٢٠م ولقد عثر على ألفي ورقة منه ، وعليه علامات الشكل على طريقة الخليل ، محفوظ بمتحف الفنون الإسلامية بالقيروان



أشكال الخط العربي

من أوائل أشكال الخط العربي التي ظهرت أيام الرسول ﷺ الخط **المكي والمدني** . ويصف صاحب الفهرست ـ ابن النديم[١٦] ـ هذا الخط « ففي ألفاته تعوّج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع . وفي شكله انضجاع يسير » . على أن ثمة خطاً آخر يميل إلى التربيع في زواياه ويطلق عليه اسم (**المزوي**) ، وكان يستعمل للأخبار العامة ومنشؤه الكوفة . ثم تظهر المصاحف الشريفة السبعة التي كتبها زيد بن ثابت في عهد عثمان ، وقد كتبت بالخط المدني ذاته (أو بقلم **الطومار** ؟) وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير ، كما يقول القلقشندي[١٧] . ومهما يكن من أمر فإن خطوط مصاحف عثمان ، لم تخرج عن الخط المدني وهو تطوير واضح للخط النبطي . ولابد من الإشارة إلى أن هذا الخط يمتاز بالأمور التالية التي لاحظها الدكتور المنجد :[١٨]

١ ـ ربطت الحروف في الكلمة الواحدة ، إلا الحروف التي لا تربط .
٢ ـ شكل الحروف النهائية في الكلمة مختلف عن شكل البدائية فيها .
٣ ـ إن ملاحظة ابن النديم في شكل الألف وميلان الكتابة صحيحة .

وفي عهد عمر ظهر خط (**المشق**) وفي القاموس : المشق في الكتابة : مد حروفها . وهو خط سريع ممتد الحروف غامض التركيب ، وهو من الخطوط التي كانت تكتب بها المصاحف ويختلف عن الخط المدني في انتصاب مداته .

وفي عهد عمر أيضاً ظهر خط جديد في الكوفة التي أنشأها بأمره سعد بن أبي وقاص ، وأطلق عليه اسم الخط **الكوفي** ، وهو خط يابس فيه صنعة وهندسة لعلها استمدت من الكتابة السريانية التي كانت شائعة في أطراف الكوفة وبخاصة في الحيرة . ولكن الخط الكوفي لم يكن يابساً دائماً بل ظهر خط مقور مستدير كما يقول ابن مقلة ، هو الخط الذي اقتضته السرعة والتبسيط ، وهو يشبه **النسخي** المعروف اليوم . ولقد انتقل منذ ذلك الوقت إلى المدينة ومنها إلى مصر .



ويعتقد ابن النديم أن الخطاط (قطبة المحرر) هو أول من أبدع الخط العربي وطوره . فقد ابتدع أربعة أقلام لعلها : **الجليل والطومار والثلث**



خط كوفي شرقي ـ قرن ١١ م ـ العراق أو إيران ـ جنوة ـ ملك الأمير آغاخان

والنصف ، الأولان يابسان والآخران لينان . واشتهر من الخطاطين في العهد الأموي مالك بن دينار ، وخالد بن أبي الهيّاج ، وشعيب بن حمزة

وإسحـــاق بن حمـــاد ، وإبراهيم الشجري ، وقطبـــة المحرر (ت١٥٤ هـ / ٧٧٠م) ، وقد لا يكون الخط **الشامي** بعيداً جداً عن الخط الكوفي بنوعيـه ، ولكن الفروق بينهما ترجع إلى اختلاف طرائق الخطاطين ، بدا ذلك أيضاً ، في الخطوط المعاصرة الأخرى كالخط **المصري والقيرواني** ، وفي الخطوط التي ظهرت فيما بعـد في العصر العبـاسي وذكرهـا ابن النـديم ؛ **كالمثلث والمـدور والراصف والمصنو والتجاويد** .

لعل من أشهر الخطـاطين في العصر العبـاسي الأحـول المحرر وهـو أحـد كبار الخطاطين ، وكان وزير المعتصم معجباً بخطه ولا يكتب لـه أحـد غير الأحول . ولقد ابتكر من الأقلام **المسلسل** وهو خـط متصل لا انقطـاع بين حروفـه ، **والحمـام** وكان يستعمـل لكتـابـة الرسـائـل وسمي **بـالغبـاري** ، **والإجـازة** ، وهو خـط قريب من الثلث والنسخي . أمـا أبـو علي محمـد بن مقلة المتوفى عـام ٣٢٨ هـ ـ ٩٣٩ م فقـد كان وزيراً للمقتـدر وللقـاهر بـالله وللراضي بـالله ، ثم وشي بـه فقطـع الراضي يـده اليمنى ، فصـار يكتب باليسرى ؛ وقيل كان يشد القلم على ساعده المقطوع عنـد الكتـابـة ، وابتكر ابن مقلة خط **النسخ** الذي انتشر عنه ثم تطور ، واشتهر عبـد الله بن مقلـة مع أخيه بكتابة الخط الجميل ، وإن كان قد تتلمذ على الأحول المحرر . وكان ابنا مقلة ، الوزير وأخوه قد برعـا في خـط الثلث وقلم **التوقيعـات** ، وكان أسلوب ابن مقلة الوزير في خط الثلث يتناقله الخطاطون والمحررون . ومن أشهر من أخـذ بـأسلـوب ابن مقلـة عبـد الله بن أسـد القـاري المتـوفى عـام ٤١٠ هـ ـ ١٠١٨ م وكان يكتب الشعر بخـط قريب من **المحقق** ، وأخـذ عن ابن أسد الخطاط الأشهر ابن البواب ، صـاحب المعجزات في حسن الخـط كما يقول ابن الفوطي . ولعله تجاوز الوزير ابن مقلـة في مقـدرتـه على تجـديـد خط الثلث وتنويعه .

وابن البواب (توفي عام ٤١٣ هـ ، ١٠٢١ م) هو معـاصر للتوحيـدي ، وهو علي بن هلال ، بغـدادي اشتهر بـابن البـواب ، ابتـدأ حيـاتـه مـزوقـاً للدور ، ثم أصبح مصوراً ومذهباً لختمات المصاحف ، أخـذ الخـط عن الشيخ ابن أسد ، وكان ابنا مقلة قـد أتقنـا قلمي التوقيعـات والنسخ ولم يرسخـا في إتقانها ، فكمّل معنـاهمـا وتممـه . وبرع ابن البواب **بـالثلث وخفيف الثلث**

والرقاع والريحان والكوفي . وكتب أربعة وستين مصحفاً ، ومنها مصحف بالريحاني أهداه السلطان سليم الأول إلى جامع لالا في إستامبول وقد حققه العالم رايس في كتابه :

D.S. Rice
The Unique Ibn Bawwab Manuscript
in the Chester Beaty Library,

وإذا كانت آثار ابن مقلة مفقودة ، ولا يمكن التعرف على نماذج من خطه إلا عن طريق ما شرحه الكتاب والمؤرخون ، فإن بعضاً من آثار ابن البواب قد وصلت إلينا ، مثل ديوان سلامة بن جندل ، والقرآن المحفوظ في مكتبة شستربتي في دبلن ، بل إن مخطوطاً هاماً عثر عليه الدكتور صلاح المنجد ونشره وهو كتاب (جامع محاسن كتابة الكتاب) كان قد جمعه وكتبه بخطه محمد بن حسن الطيبي ، أحد كبار الخطاطين في القرن العاشر الهجري ، بأسلوب ابن البواب المتعدد الأقلام ، وبهذا يكشف هذا الكتاب عن أشكال أنواع الأقلام التي كانت تعرف أسماؤها ، دون التأكد من أشكالها المطابقة لهذه الأسماء . ومن الأقلام التي عرض الطيبي نماذجها على أنها من طريقة ابن البواب : **قلم الثلث المعتاد** (وهو خفيف الثلث) ، **قلم المنثور** ، **قلم التواقيع** (أو التوقيعات) ، **قلم جليل الثلث** (أو الثلث الثقيل) ، **قلم المصاحف** ، **المسلسل** ، **الغبار** ، **النسخ** ، **جليل المحقق** ، **الريحان** ، **قلم الرياشي (أو الرياسي) وقلم الحواش** ، **والأشعار** ، **والرقاع** ، **والمقترن** ، **وقلم اللؤلئي** .

ازدهرت المدرسة الفارسية في العهد التيموري والصفوي ، وظهر الخط الفارسي ، **وقلم نستعليق** ، **والديواني** ، **والهمايوني** ، **والكوفي الإيراني** ، وفيه جمع بديع من الزخرفة التخيلية والخط الجميل ، ومنه الكوفي المزهر الذي انتقل إلى مصر في عهد الفاطميين .

وكان ميرعلي ، الوزير والشاعر والموسيقي ، من أشهر خطاطي هرات وبخارى في القرن الخامس عشر ، وإليه يرجع ابتكار خط **نستعليق** ، ثم ظهر في هرات الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور ، كما ظهر في تبريز الخطاطون : عبد الرحمن الخوارزمي وولداه ، وقد أدخلوا تحسينات على خط **التعليق** .



مصحف الحاضنة ـ خط كوفي غربي



لعلي الوراق عام ١٠١٩م ـ القيروان

الخط الكوفي

خط الثلث

خط الإجازة

خط النسخ

خط التعليق

أنواع الخطوط العربية تتجاوز المئة ولكن ، أكثرها استعمالاً هي التالية :

الخط الكوفي :

هو أقدم الخطوط وأكثرها جمالاً وأنماطاً ، ويعتمد على قواعد هندسية تخفف من جمودها زخرفة متصلة أو منفصلة ، تشكل خلفية الكتابة . واستعمل الخط الكوفي غالباً لزخرفة المباني والكتابات الكبيرة .

خط الثلث :

هو أروع الخطوط وأكملها وأصعبها ، أول من ابتكره ابن مقلة الوزير ، ثم نوّعه وتفنن في إخراجه ابن البواب . وفي هذا الخط تتجلى عبقرية الخطاط في حسن اتباعه للقاعدة وتماثل الحروف وفي تكوين الكلمات والحروف .

خط الإجازة والتوقيع :

هو خط مشتق من الثلث والنسخ . وتكتب به الشهادة الممنوحة للمتفوقين في الخط .

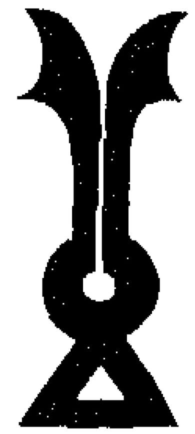
خط النسخ :

هو من فروع قلم الثلث ولكنه أكثر قاعدية وأقل صعوبة ، وهو لنسخ القرآن الكريم وأصبح خط أحرف الطباعة .

الخط الفارسي :

ويسمى نستعليق ومختصرها تعليق ، وأصلها نسخ تعليق . وهو خط عربي مستوحى من الكتابة البهلوية وتنسب إلى الخطاط مير علي التبريزي قواعد تجويد هذا الخط .

ويمتاز الخط الفارسي باختلاف عرض حروفه ، وبعض الحروف تكتب بثلث عرض القطة ، كما يمتاز بعدم تداخل حروفه مع حروف قلم آخر ؛ ولهذا الخط أشكال وأنماط .





وجعلناكم شعوباً: آية قرآنية للخطاط التركي حسن شلبي بالخط الثلث الجلي
محفوظة في مركز إستانبول

من قريتكم إنهم أناس يتطهرون فأنجيناه وأهله إلا امرأته قدرناها
من الغابرين وأمطرنا عليهم مطرا فساء مطر المنذرين قل
الحمد لله وسلام على عباده الذين اصطفى آلله خير أما يشركون
أمن خلق السموات والأرض وأنزل لكم من السماء ماء فأنبتنا
به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أإله مع
الله بل هم قوم يعدلون أمن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها
أنهارا وجعل لها رواسي وجعل بين البحرين حاجزا أإله مع الله
بل أكثرهم لا يعلمون أمن يجيب المضطر إذا دعاه ويكشف
السوء ويجعلكم خلفاء الأرض أإله مع الله قليلا ما تذكرون
أمن يهديكم في ظلمات البر والبحر ومن يرسل الرياح نشرا
بين يدي رحمته أإله مع الله تعالى الله عما يشركون أمن يبدأ
الخلق ثم يعيده ومن يرزقكم من السماء والأرض أإله مع الله قل
هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين قل لا يعلم من في السموات
والأرض الغيب إلا الله وما يشعرون أيان يبعثون بل ادارك
علمهم في الآخرة بل هم في شك منها بل هم منها عمون وقال

صفحة من القرآن الكريم بخط ابن البواب ، محقق عام ١٠٠٠م ـ مكتبة شستربتي ـ دبلن

الخط الديواني

خط الرقعة

الطغراء

الخط المغربي

خط حروف التاج

الخط الديواني :

ولقد عرف منذ عهد السلطان محمد الفاتح ٨٥٧ هـ . وهو الخط العربي الفني الرشيق السهل ، تكتب به الكتب السلطانية ، وبرع به الحافظ عثمان ، ومن أنواعه : الجلي والديواني والسنبلي .

خط الرقعة :

هو خط قاعدي سريع وسهل ابتكره الأتراك .

خط الطغراء

هو رسم لاسم السلطان على شكل توقيع فني ، واستعمل الطغراء المماليك ، ولكن السلاطين العثمانين هم الذين اختصوا باستعماله .

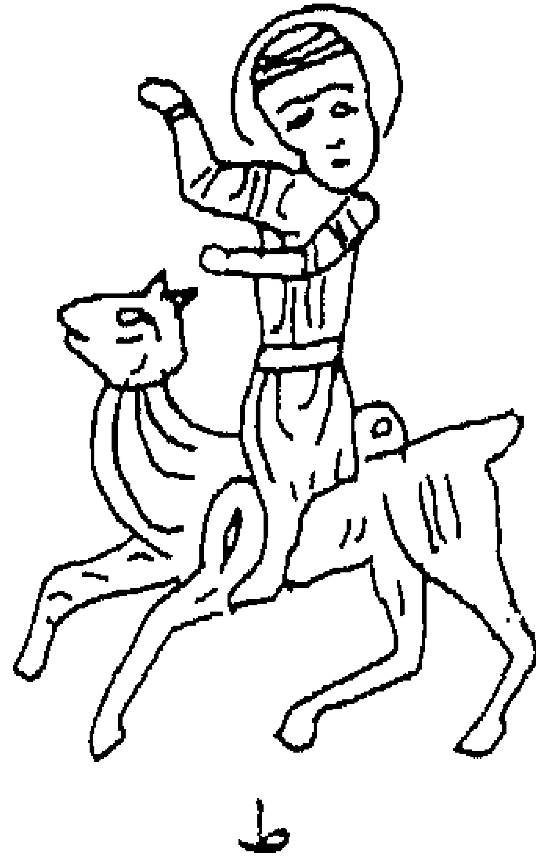
الخط المغربي :

وهو مشتق من الخط الكوفي القديم ، وكان يسمى خط القيروان ثم سمي الخط الأندلسي أو القرطبي .

خط حروف التاج :

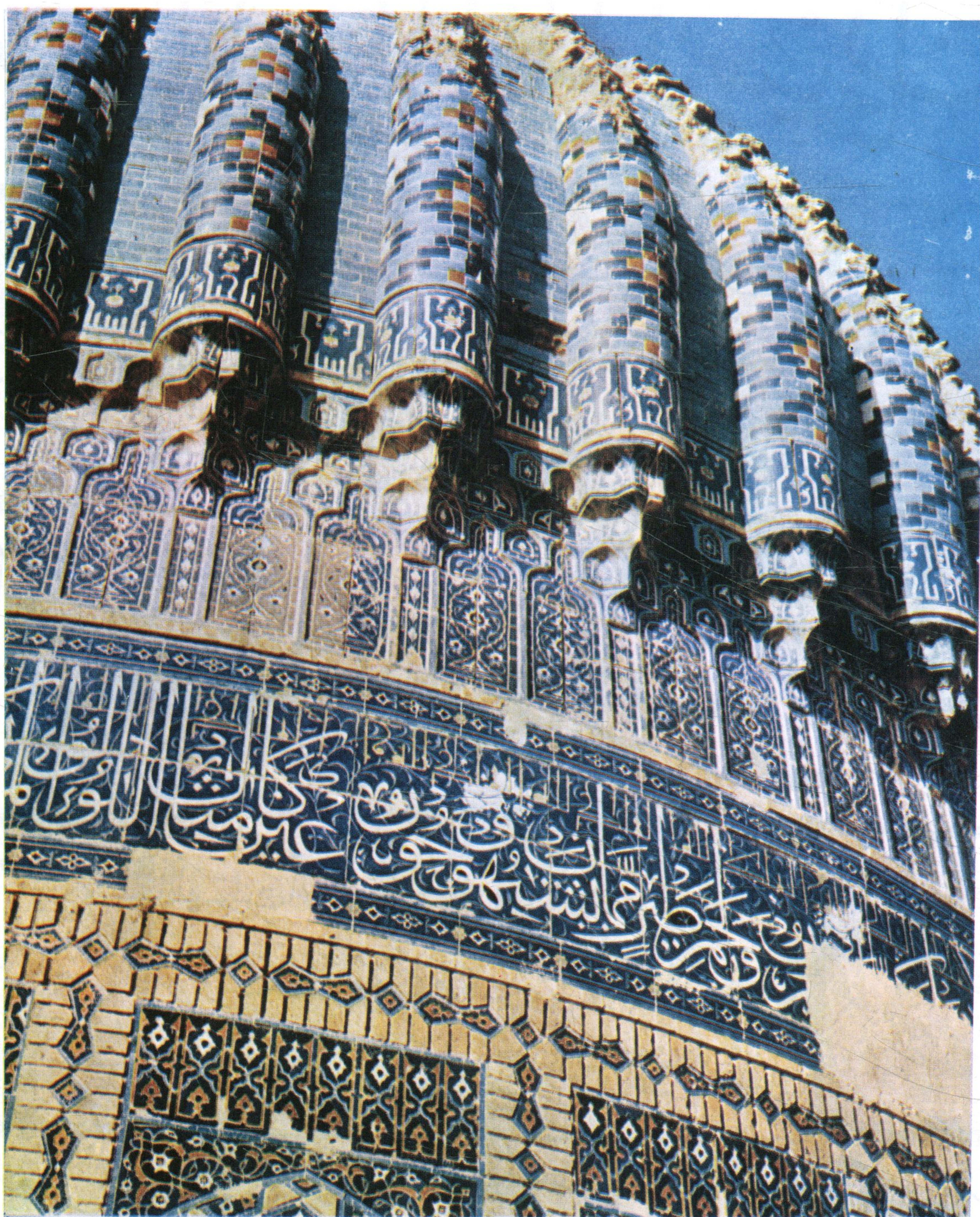
ابتكر في مصر منذ عام ١٩٢٥ م وهو إضافة تاج على أول حرف في كل كلمة من الخط النسخ .

ولقد كانت الخطوط في العهد العباسي ستة وهي : الثلث والنسخ والمحقق والريحاني والتوقيع والرقاع وأصل هذه الخطوط الثلث انظر : الطيبي . واستقرت الخطوط في نهاية العهد العثماني فأصبحت سبعة وهي : الكوفي والثلث والنسخ والرقعي والديواني والفارسي (تعليق) والإجازة . وما زالت حتى اليوم الأكثر شيوعاً بالإضافة إلى الخط المغربي .



ط

صفحة من قرآن بخط ياقوت المستعصمي بالخط الريحاني والكوفي ـ متحف طهران



قبة ضريح جوهر شاد في دلهي مغطاة بألواح خزفيـة ذات كتـابـات بـالثلث الجلي والكوفي والزخارف

سبحان الله الملك الحليم سبحان

الله الواحد العظيم تبارك الله احسن الخالقين

اللهم اني اعوذ بك من الكفر بعد الايمان ومن الضلالة

بعد الهدى ومن الهوان بعد الكرامة ومن الذل بعد العز

العز ومن الخلاف بعد القبول اللهم

اللهم انت الاول فليس قبلك شئ وانت الاخر فليس بعدك

شئ وانت الظاهر فليس فوقك شئ وانت الباطن فليس

دونك شئ اللهم انت القاهر فوق عبادك والباقي

بعد فنا خلقك وانت العزيز الحكيم

الخط الثلث الجلي والنسخي . أحمد قره حصارى ـ قرن ١٦ ـ استانبول

الفصل الثالث

الخط العربي وأشهر الخطاطين

- الخط في العصر العباسي.
- الخط في العصر العثماني في استانبول.
- الخط العربي في العصر الحديث
  «بغداد - القاهرة - دمشق».
- أنواع الخطوط.

ـ الخَطُّ فِي العَصرِ العَبَّاسِيِّ .

استمرت بغداد مركزاً لكبار الخطاطين ، وكان ياقوت المستعْصمي (ت ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨ م) من أبرز الخطاطين الذين أخذوا عن ابن مقلة ، وخلف ابن البواب بشهرته وطريقته . وأحدث تغييراً وإبداعاً في قلمي المحقق والريحاني . ولقد تهافت على حصته الطلاب في بغداد حيث ظهرت (مدرسة ياقوتية) عرف منها كثير من الخطاطين الذين قلدوا ياقوت أو انتحلوا اسمه ، حتى بلغ عدد المصاحف التي تنسب إلى ياقوت ألف مصحف ، وبلغ تأثير ياقوت على خطاطي استانبول حداً واسعاً ، وبخاصة بالأقلام الستة التي حددها ياقوت وهي : **الثلث ، الريحان ، المحقق ، النسخ ، والتوقيع والرقاع**

وانتقل تأثير ابن البواب إلى مصر بواسطة طريقة ياقوت ، وازدهر الخط في العهد المملوكي بسبب اهتمام السلاطين بتعليم الموهوبين نقلاً عن خطاطي بغداد . وقد بدت أسس تعليم الخط في كتاب (صبح الأعشى) للقلقشندي (ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م) .

وفي المغرب العربي كانت القيروان التي أنشأها عقبة بن نافع (٥٠ هـ / ٦٧٠ م) مركزاً للعلم انتقل إليها خطاطون من الشام الأموية ، ثم لم تلبث هذه المدينة أن ازدهرت ثقافياً في عهد الأغالبة (٨٠٠ ـ ٩٠٩ م) ، وفيها تبلور الخط القيرواني وانتشر في سائر إفريقيا والأندلس . وتشهد روائع الخط في متحف المهدية على روعة هذا الخط الكوفي الجميل .

ـ الخَطُّ فِي العَصرِ العُثمَانِيِّ فِي اِستَانبُول .

قام **ياقوت المستعصمي** بتعيين الأقلام الستة وتحديد قواعدها ، وسارت طريقته في جميع أنحاء الدولة العثمانية ، وكان من أبرز من سار على طريقته ، **الشيخ حمد الله الأماسي** (ت ٩٢٧ هـ / ١٥٢٠ م) الذي جمع خطوط ياقوت برعاية السلطان بايزيد الثاني ، واستطاع أن ينتقي أجمل الأشكال والأساليب من خطوط ياقوت ، بأسلوبه الخاص ، وفيه برع برسم

الحرف وتجويد الخط ، وبخاصة خط النسخي الذي أصبح في عهده خط القرآن .

ثم ذاعت شهرة **أحمد قره حصاري** (ت ٩٦٣ هـ / ١٥٥٥ م) في إستانبول معارضاً أسلوب الشيخ ، ومستعيداً أسلوب المستعصمي مع ابتكار في تراكيب الجلي .

وكانت طريقة ياقوت تقوم على استخدام خط المحقق والثلث والنسخ والريحاني في كتابة المصاحف ، واتبعت طريقته زمناً بعده .

ولكن العثمانيين لم يقبلوا كثيراً على المحقق والريحاني والتوقيع ، وخصّصوا عنايتهم للثلث .

وفي القرن السابع عشر ظهر **الحافظ عثمان** (ت ١١١١ هـ / ١٦٩٩ م) الذي استخرج من خط الشيخ أسلوباً خاصاً ، وكان من تلاميذه السلطان مصطفى الثاني والسلطان أحمد الثالث ، وكان السلطان مصطفى يمسك الدواة للحافظ الذي برع بالجلي ، وكان من تلاميذه **مصطفى راقم** (١٧٥٨ ـ ١٨٢٦) بلغ بالجلي كماله ، ثم كان **سامي أفندي** الذي برع بعلامات التشكيل وإشارات الحروف .

وهكذا وصل خط الثلث أوج إتقانه في هذا العصر مستخدماً لغايات فنية لصعوبته ودقته ، ولطواعيته عند تكوين تراكيب من الأسفل إلى الأعلى ، مع علامات التشكيل التي تزيده إبداعاً ، وكان مقياس الثلث النقطة .

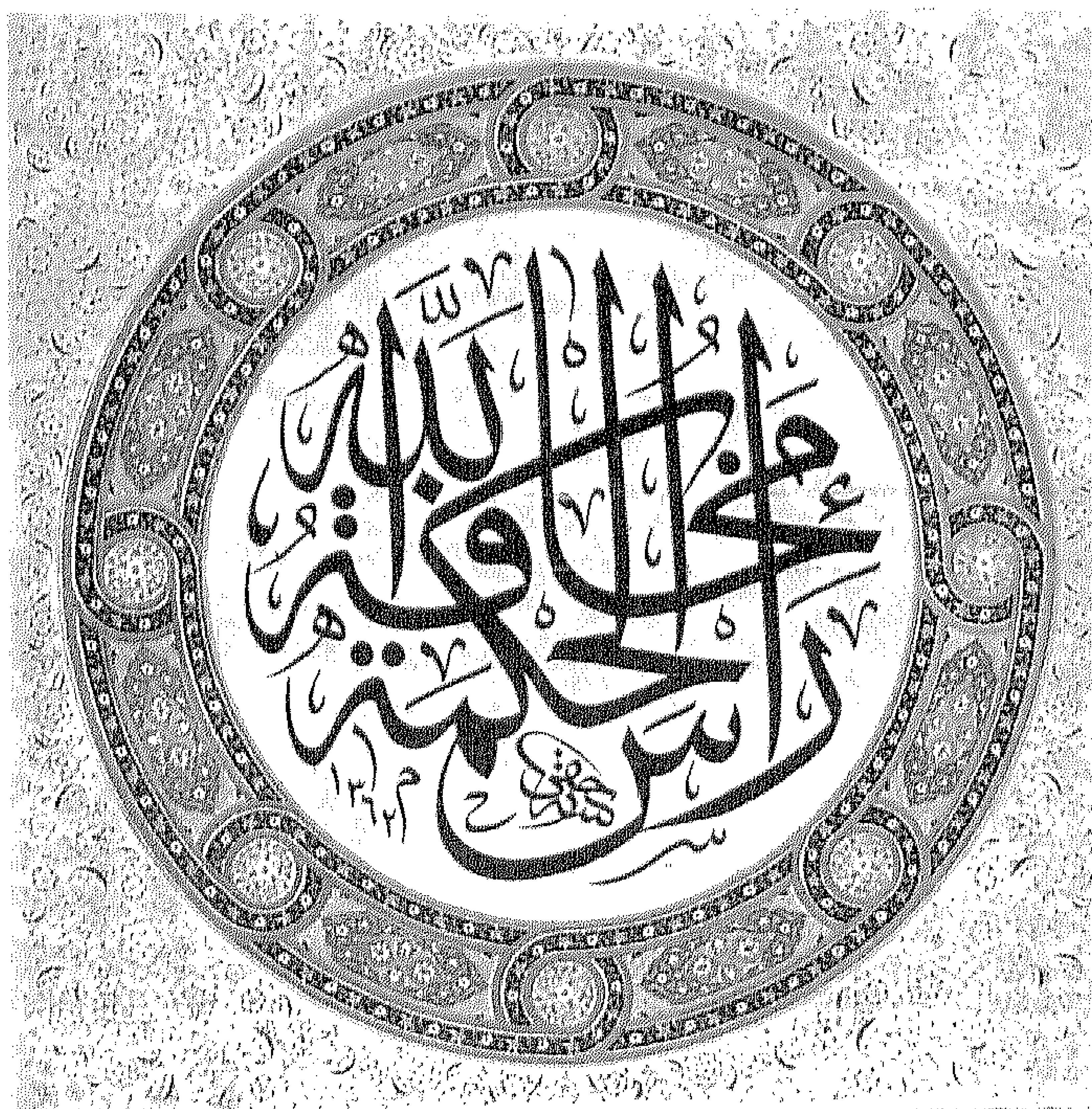
ويعتبر أسعد اليساري (ت ١٧٧٩ م) معجزة القدرة الإلهية لشلله وتوهن جسمه مع قدرته العالية على كتابته لخط التعليق خاصة ، مقلداً العماد الحسيني (ت ١٦١٥ م) مبدع النستعليق في إيران ، ومن أبرز تلاميذه ابنه مصطفى عزت يساري زاده (ت ١٨٤٩ م) ، ومن تلاميذه قاضي عسكر مصطفى عزت (١٨٠١ ـ ١٨٧٦ م) الذي كتب اللوحات الدائرية في جامع آيا صوفيا (قطرها ٧,٥ م) ، ومن تلاميذه محمد شفيق (ت ١٨٨٠ م) ، وعبد الله زهدي الدمشقي (ت ١٨٧٩ م) وقد اختاره السلطان عبد المجيد لكتابة خطوط الحرم النبوي في المدينة المنورة سنة (١٨٥٧ م) بشريط

طـولــــه ألفي متر ، وكان خطـــاط مصر الأول . أمـــا ســـامي (١٨٣٨ ـ ١٩١٢ م) ، فكان يكتب خطوطـه غـالبـاً بـالـزرنيـخ على ورق أسود ، ولـه لفيف من التلاميـذ منهم نظيف بـك وخلـوصي وأمين وعـزيـز الرفاعي (١٨٧١ ـ ١٩٣٤ م) ، ولسامي لوحـة مشهورة (الله ولي التوفيق) بـالثلث الجلي ، وقـد حـذف فيهـا سن اليـاء كما فعل يـاقـوت مرة ... ومن الخطاطين صناع ورق الأوبرو (ورق ملون للغلاف الداخلي) الحـاج كامل أفنـدي (ت ١٩٤١) ، ونجم الـدين أوقيـاي (ت ١٩٧٦) ، ومن الخطـاطين البـارزين في هـذا الفن أيضـاً إسماعيـل حقي وخلـوصي وعمر وصفي ومحمد أمين يـازجي . وآخر الخطـاطين العظـام حـامـد آيتـاج الآمـدي (١٩٨١ م ـ ١٩٩٢ م) الـذي أحيـا عصر النهضـة بخـط الثلث الجلي ، ودرس عليـه عـدد من الخطـاطين في تركيـا والعـالم العربي ، من أبرزهم هـاشم البغدادي .



الحافظ عثمان (١٠٥٢ هـ / ١٦٤٢ م وتوفي ١١١١ هـ / ١٦٩٩ م) إستانبول

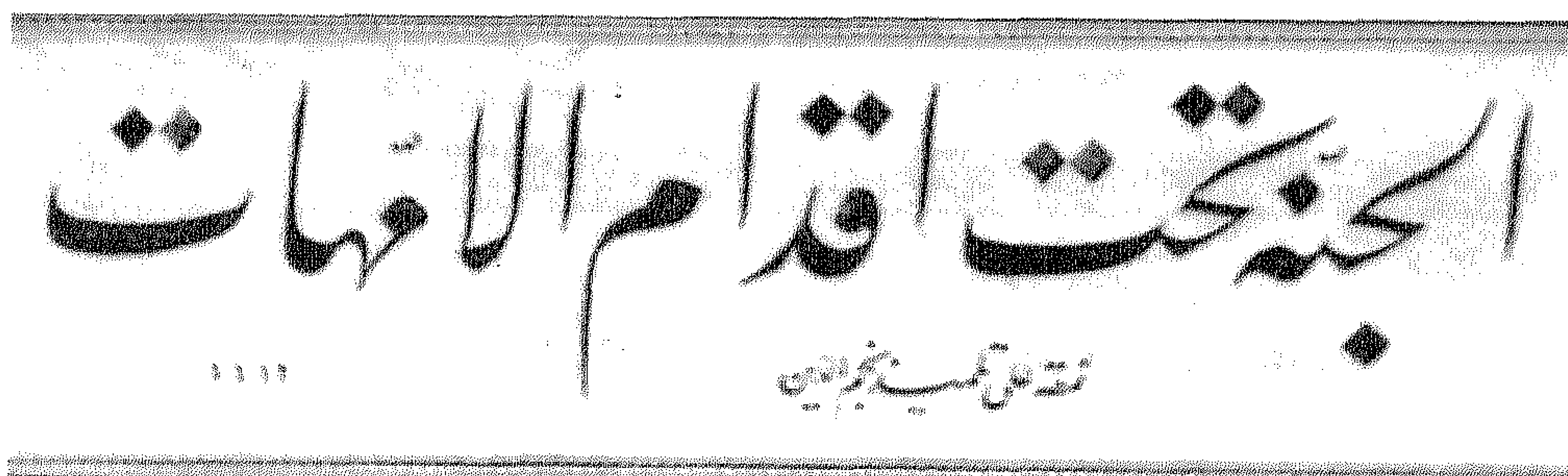
يساري زاده مصطفى عزت ابن الخطاط يساري
(ت ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٩ م) إستانبول



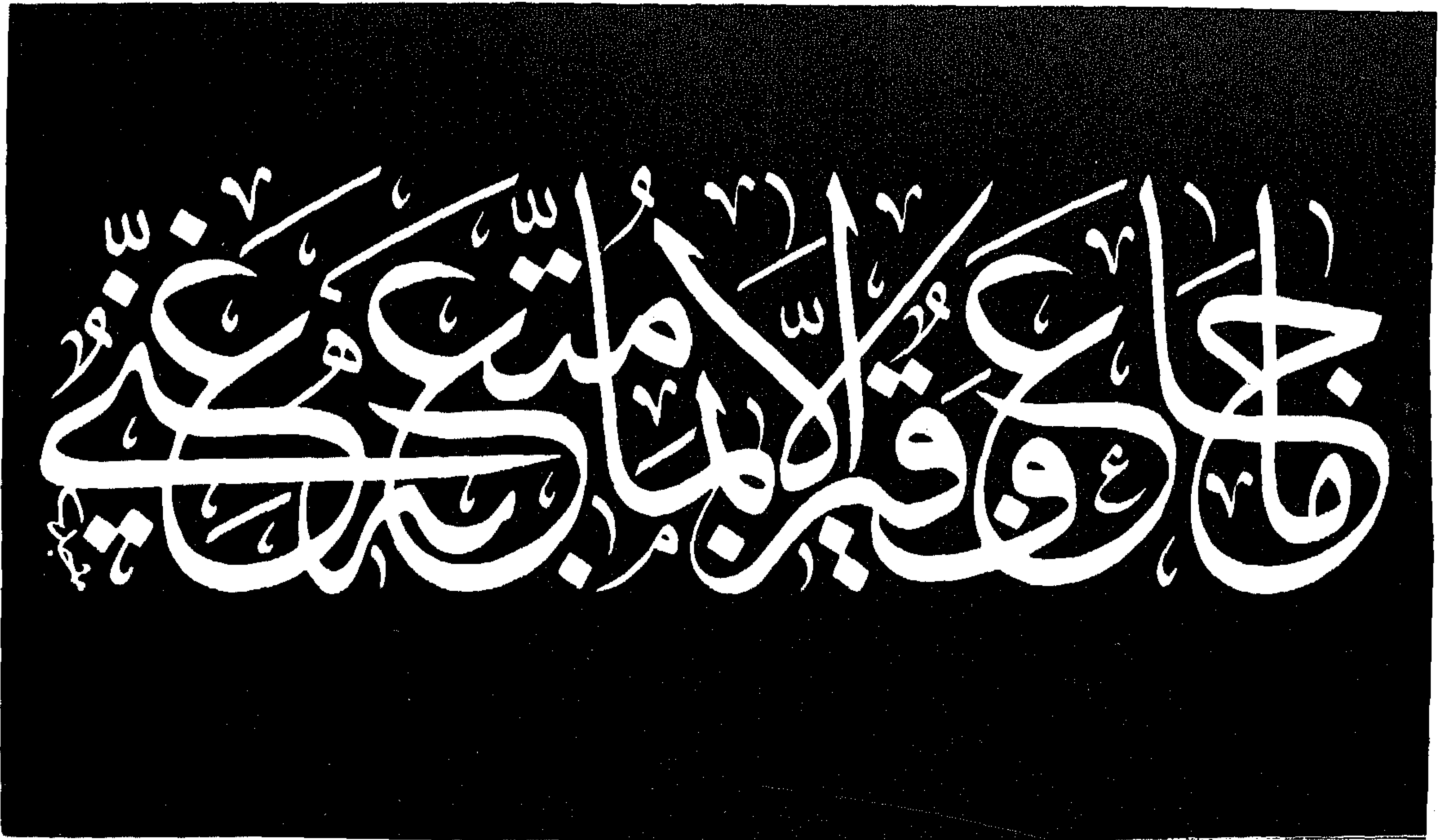
إسماعيل حقي (آلتون بزر) و ١٢٨٩ هـ / ١٨٨٠ م - ت ١٣٦٥ هـ / ١٩٤٥ م إستانبول



محمد راسم (و١٢٥٨ هـ/ ١٨٤٢ م ـ ت ١٣٠٢ هـ/ ١٨٨٤ م) إستانبول



محمد نجم الدين أوقياي و ١٣٠٠ هـ/ ١٨٨٣ م ـ ت ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ م إستانبول



ماجد بن زهدي (و١٣٠٧هـ/ ١٨٨٩م ـ ت١٣٨١هـ/ ١٩٦١م) إستانبول



حامد آيتاج الآمدي (و١٣٠٩هـ/ ١٨٩١م ـ ت١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م) إستانبول

ـ الخَطُّ العَرَبيُّ في العَصرِ الحَديث

١ ـ في العراق

نعود إلى بغداد بعد ياقوت المستعصمي حيث انتقلت زعامة الخط إلى إستانبول ، وانتقل من بغداد أكثر خطاطيها ، منهم عبد الله الصيرفي (ت ٧٥٠ هـ / ١٣٤٩ م) ، وكان حمد الله الأماسي مولعاً بخطه ، ومن تلاميذه محمد الوسيمي ، وبعد جمود طويل ، ظهر في بغداد محمد أمين بن مصطفى المولود عام (١٨٦٥ م) ، وهو معمر عاش أكثر من مئة وعشر سنوات ، وكان يحفر على المعادن ودرس الخط على ممدوح في دمشق ، وعلى يمنى في إستانبول ، وتتلمذ عليه عديدون ، وعندما أنشئ معهد الفنون الجميلة في بغداد ، كان أستاذ الخط فيه ماجد الزهدي الخطاط التركي المشهور .

ويعتبر هاشم محمد البغدادي (ولد ١٩١٧ م ـ ت ١٩٧٣ م) شيخ الخطاطين في العراق ، ومن أساتذته الملا عارف الشيخلي والشيخ علي الدرويش ، ودرس في القاهرة في مدرسة تحسين الخطوط ، وأجازه سيد إبراهيم ومحمد حسني ، وله كراس مطبوع (قواعد الخط العربي) واسع الانتشار .

وفي الموصل كان محمد الصالح الشيخ علي ، وما زال الخطاط يوسف ذنون (ولد ١٩٣٢ م) خطاطاً بارزاً ومعلماً لأنواع الخطوط ومؤلفاً باحثاً .

ب ـ في مصر :

منذ العصر العباسي ، اشتهر في مصر خطاط باسم (طيطب) وكان أهل العراق يحسدون مصر على براعته وحسن خطه .

ثم انتقل إلى مصر محمد بن الوحيد من بغداد ، وهو دمشقي الأصل ، درس على ياقوت ، وكلفه الملك الظاهر بيبرس بنسخ مصحف كبير الحجم بالثلث ، مزين بماء الذهب في سبعة أجزاء ، محفوظ في المكتبة البريطانية ، وثمة مصحف آخر موزع بين مكتبة شستربتي ومكتبة برلين ، ولقد نقل ابن الوحيد طريقة ياقوت إلى مصر ، ومن أعماله الباقية كتابات في جامع الحاكم .

العصر الذهبي لإنتاج المصاحف في مصر كان في عهد السلطان الأشرف شعبان وأمه ، وهي مصاحف مزخرفة مكتوبة بالقلم المحقق الجلي ، أحدها محفوظ في المكتبة الوطنية في القاهرة ، وكان عبد الرحمن بن الصائغ (ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤٢ م) قد كتب عدداً من المصاحف ، أشهرها مصحف كبير الحجم جداً محفوظ في دار الكتب بالقاهرة ، نقله بأكمله بقلم واحد في ستين يوماً . وكان ابن الصائغ آخر عباقرة الخط في مصر . وفي مصر كان الطيبي يشجع على اتباع خط ابن البواب ، وبعد الفتح العثماني (٩٢٢ هـ / ١٥١٧ م) انتشر أسلوب حمد الله الأماسي في مصر ، وبالمقابل انتقل عدد من الخطاطين من مصر والشام إلى الأستانة ، كما تدل على ذلك سجلات الباب العالي . مما أدى إلى انحسار الخط الجميل ، لولا بعض الخطاطين من أمثال محمد مؤنس (ت ١٢٩٠ هـ/١٨٧٠ م) الذي أخذ الخط عن والده إبراهيم مؤنس ، ومن تلاميذه محمد جعفر . حتى إذا جاء عهد الملك فؤاد (ولي سنة ١٩٢١) ، استقدم الخطاط عبد العزيز الرفاعي (سنة ١٨٦٧ ـ ١٩٣٤ م) من إستانبول ، ليكتب مصحفاً في ستة شهور ، وتم تذهيبه بثمانية شهور ، فكان آية من آيات الخط والإتقان ، وما زالت أعمال الرفاعي تشهد على براعته ونبوغه . ولقد قاد في مصر مدرسة تحسين الخطوط ، وعنه تخرج جيل من الخطاطين المصريين العظام ، منهم محمد الشحات ومحمد الطاهر الكردي (وله مؤلفات هامة في الخط) ، ومحمد رزق موسى والخطاط الليبي الشيخ بو بكر ساسي ، ومن أشهر خطاطي مصر في ذلك العهد مصطفى غزلان بيك خطاط الملك ومبدع الخط الهمايو ني ، وله كراريس لتعليم الخط ، وعلي بك إبراهيم ، وعبد الله بك زهدي الشامي الأصل ، ومحمد حسني الدمشقي ، وسيد إبراهيم ، ونجيب بك هواويني ، وله كراس السلاسل الذهبية ، وهو محام وخبير في المحاكم ، أما يوسف أحمد فلقد برع واختص بالخط الكوفي .

جـ ـ في دمشق

عندما كانت دمشق عاصمة المسلمين أيام الأمويين ، اشتهر من الخطاطين خالد ابن الهياج ، ومالك بن دينار ، وقطبة المحرر ممن كانوا أول من وضع أسس الخط العربي ، ذكر ذلك ابن النديم في الفهرست ، ثم انتقلت

اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم

قال قبلة الكتاب ياقوت المستعصمي عليه رحمة الباري الخط هندسة روحانية

سيد إبراهيم (ت ١٩٩٣) مصر



محمود الشحات ـ مصر

زعامة الخط إلى بغداد عاصمة العباسيين ، حيث ظهر ابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي ، وقد نقل خطه إلى إستانبول عاصمة العثمانيين ، التي استقطبت الخطاطين من أنحاء المملكة ، وكان منهم محمد بن بركات الكيال (ت ١٠٢٧ هـ / ١٦١٧ م) ، الذي سافر إلى إستانبول في زمن السلطان مراد بن سليم وكان يكتب جميع أنواع الأقلام ، وآخرهم **عبد الله زهدي** الذي انتقل من دمشق ليدرس الخط على يد مصطفى عزت ، وأصبح معلماً فيه ، وفي عام (١٨٥٧ م) كلفه السلطان عبد المجيد بكتابة خطوط الحرم الشريف في المدينة المنورة ، في شريط يبلغ طوله ألفي متراً ، ثم انتقل إلى القاهرة بدعوة من الخديوي ، وأصبح فيها (خطاط مصر الأول) ، وفيها مات سنة (١٢٩٦ هـ / ١٨٧٩ م) ، ودفن بجوار قبر الإمام الشافعي وبوصفه رساماً وخطاطاً صمم الأوراق النقدية المصرية الأولى ، ومن تلاميذه حسن سري الدمشقي الأصل .

في عام (١٩٠٥) أوفد السلطان عبد الحميد خطاطاً إلى دمشق لتزويد الجامع الأموي بكتابات قرآنية ، كان هذا الخطاط يوسف آقة الذي عرف باسم **يوسف رسا** ، لأن خطه رسا على النسبة الفاضلة ، فأطلق عليه أستاذه في إستانبول اسم رسا . وما زالت الآية التي كتبها رسا في الجامع الأموي قائمة فوق المحراب الكبير بالخط الثلث الجلي ، ﴿ كلما دخل عليها زكريا المحراب ﴾ وكان معتداً بنفسه ، واثقاً من امتلاكه قواعد الخط .

نفذ رسا كثيراً من الكتابات بالخط الثلث بتركيبات مبتكرة ، تبدو في اللوحات المستقلة المحفوظة كمقتنيات خاصة ، توفي رسا في دمشق عام (١٩١٥) ودفن في مقبرة الفواخير بالصالحية ، تاركاً بنتاً وحيدة .

في ذلك الوقت ، كان **مصطفى السباعي** رئيس محكمة الاستئناف ، صديقا للخطاط رسا ، وكان خطاطاً غير ممتهن ، وحتى عهد قريب كانت بعض خطوطه الجميلة ، تزين قاعات منزله الذي أقام فيه الإمبراطور غليوم سنة (١٨٩٨ م) ، واستملكته محافظة دمشق مؤخراً . ولقد توفي السباعي عام (١٩١٨) وله رسالة مصورة عن الخط والخطاطين بعنوان (رسالة اليقين) .

عاصر السباعي ورسا ، شيخ الخطاطين **ممدوح الشريف** الذي ولد في دمشق عام (١٨٨٦) ومات فيها شاباً (١٩٣٤ م) ولم يكن متزوجاً . ومن تلاميذه الخطاط سليم الحنفي ، المغربي الأصل ، وكان شاعراً وموسيقياً وخطاطاً ، رعاه ممدوح وأنابه عنه أحياناً ، والخطاط محمد خير الدين (١٩٠٢) ، ويبقى حلمي حباب من أقرب تلاميذ ممدوح لخطوطه . أما الخطاط محمد حسني (ت ١٣٩١ هـ / ١٩٦٧) فهو من أسرة البابا الدمشقية هاجر إلى القاهرة ، وبرع فيها بالخط وكان له تلاميذ ، كان مزواجاً وله ابنتان شهيرتان ، المطربة نجاة والممثلة سعاد حسني .

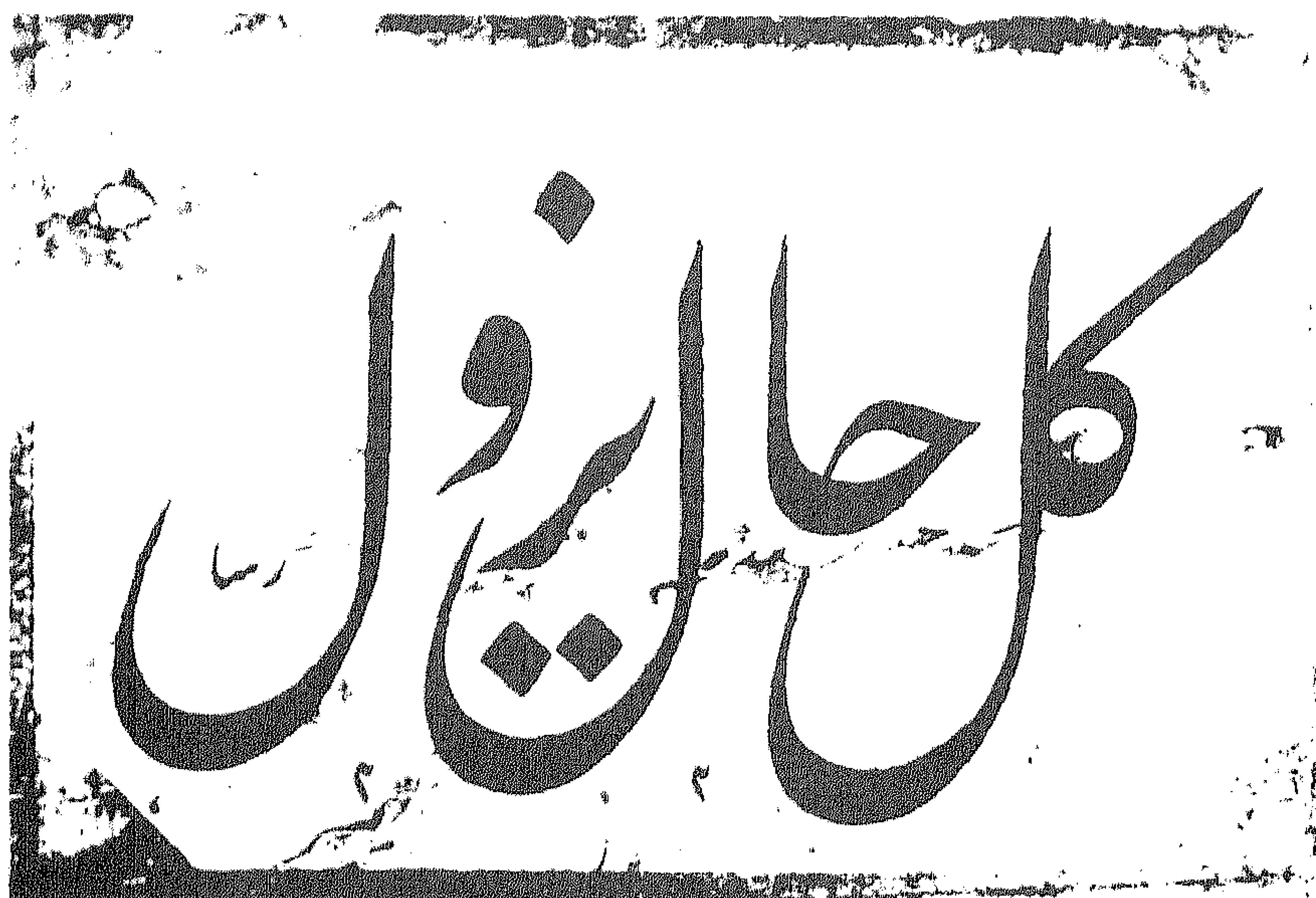
وكان ممدوح خطاطاً متهناً ، وفي عصره كان ثمة فنانون ممتازون ، ولكن لم يبلغوا مبلغه من الشهرة ، بعضهم كان متهناً مثل الخطاط **أمين زهدي** الذي عاش خمساً وثمانين عاماً ، **وموسى الشلبي** الذي درس الخط على **حلمي حكاك** ، **وحسين ملاطيه لي** الذي كتب خطوط المدرسة الشامية بسوق ساروجا .

ومن الخطاطين غير المتهنين **الشيخ عيد السفرجلاني** ، صاحب المدرسة السفرجلانية ، **وسعيد الصوفي وحسين البغجاتي** الصديق .

أما الخطاط **بدوي الديراني** ، فلقد ولد في داريا سنة (١٨٨٠ م) وبرع بجميع الأقلام وبخاصة بقلم الثلث ، وكان معاصراً لممدوح واستفاد من توجيهات رسا الذي اكتشف فيه إمكانيات عالية بخط الثلث وله فيه آيات موزعة ، بعضها محفوظ عند ورثته . ولقد منحته الحكومة السورية باقتراحنا وسام الاستحقاق السوري بعد وفاته سنة (١٩٦٧) ، وله العديد من التلاميذ الذين أخذوا عنه الخط الجميل .

ولد الخطاط **حلمي حباب** في دمشق (١٩٠٩ م) ، وتعلم القراءة والكتابة بجهد شخصي ، حتى إذا ما اكتشف موهبته بكتابة الخط الجميل ، التحق بالخطاط ممدوح الشريف ، كما رافق الخطاط يوسف رسا . وبعد أن أنهى تدريبه منحه ممدوح إجازة لم تصله ، بل ضاعت مع بقايا أستاذه الذي مات مبكراً وهو في الثالثة والأربعين من عمره . ولقد منح وسام الاستحقاق السوري باقتراحنا أيضاً ، وما زال الخطاط حلمي يمارس الخط معمراً .

وفي لبنـان اشتهر من الخطـاطين نسيب مكارم أمـام الخطـاطين إلى جانب سعدي وبرهـان كبارة الـذي تخرج من مـدرسة تحسين الخطوط في القاهرة .



يوسف رسا (ت في دمشق ١٣٣٢ هـ / ١٩١٣ م)



ممدوح الشريف (١٨٨٦ م - ت ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ م) دمشق

يختص برحمته من يشاء

مصطفى السباعي (ت في دمشق ١٣٣٤ هـ/ ١٩١٨ م)



بدوي الديراني (١٢٩٨ هـ/ ١٨٨٠ م ـ ت ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٧ م) دمشق

إن الله جميل يحب الجمال

نسيب مكارم ـ جبل لبنان ، شيخ الخطاطين ـ لبنان

يولد الناس أحراراً سواسية	نسخي
يولد الناس أحراراً سواسية	ثلثي
يولد الناس أحراراً سواسية	رقعة
يولد الناس أحراراً سواسية	ديواني
يولد الناس أحراراً سواسية	فارسي
يولد الناس أحراراً سواسية	جلي ديواني
يولد الناس أحراراً سواسية	كوفي
يولد الناس أحراراً سواسية	اجازة

الفصل الرابع

الخط والتذهيب في القرآن

- الخطّ في النصّ القرآنيّ .
- روائع الخطّ المصحفيّ .
- التذهيب والزخرفة في المصاحف .
- إشكاليّة الرسم العثمانيّ .

ـ الخَطُّ في النَّصِّ القُرآنيّ .

يتميز الخط العربي بأنه فن إبداعي ، فهو إذ ينقل الأفكار والمعاني ، فإنما ينقلها بصيغ جميلة ابتكرها الفنانون الخطاطون عبر التاريخ ، وأصبحت روائع لها مكانة الصدارة في عالم الفن العربي الإسلامي .

ولقد شُرِّف هذا الخط وَسَما عندما كان أولاً أداة لنقل كلام الله ، وازداد عدد النساخ والخطاطين لازدياد حاجة المسلمين إلى نسخ القرآن الكريم ، فإذا كان فضل القرآن كبيراً على العرب والمسلمين فيما حفظه من بلاغة لغتهم ووحدتها ، فإن فضله أكبر في تجويد الخط العربي وتحسينه وتطويره ولقد كرّم القرآن الكريم القلم فجعله قَسَماً ﴿ نٓ وَالقَلَم وَما يَسطُرُونَ ﴾ .

وابتدأ الرسول دعوته إلى معرفة الكتابة عندما اشترط لإطلاق كل أسير من قريش بعد غزوة بدر ، أن يعلّم عشرة من صبيان المسلمين القراءة والكتابة ، وكلّف عُبادة بن الصامت وعبد الله بن سعيد بن العاص ، أن يشرفا على تعليم الناس الكتابة .

وكان كتبة الرسول يقومون بتسجيل الوحي ونسخ الرسائل ، وازداد عدد الكتّاب بعد هجرة الرسول ﷺ ، وأصبح الخط الذي ينسب إلى المدينة أكثر تجويداً من الخط المكّي ، وكلاهما كما يقول ابن النديم (وفي الفاتحة تعويج إلى يمنةِ اليد وأعلا الأصابع ، وفي شكله انضجاع يسير) .

وفي قطعة من سورة هود (الآية الرابعة) نموذج من الخط العربي الأول الذي يوضح ملامح الخط المكي ـ المدني ، وهو أقدم نموذج ما زال موجوداً منسوخاً على الرق ويعود إلى القرن الهجري الأول .

وثمة نموذج لهذا الخط في المصحف الشريف القديم المكتوب على الرق أيضاً هو أقل قِدَماً من الأول .

أما رسائل الرسول ﷺ فلقد كتبها كتاب الرسول بخطوط قد لا تكون واحدة . ولكنها تحافظ على خصائص الخط المكي ـ المدني وإن خالفت ما ذكره ابن النديم فيما يتعلق بشكل الألفات .

وخلال أكثر من اثنين وعشرين عاماً ، نزل كتاب الله منجماً على

الرسول الكريم ، وكان الرسول يستدعي من كان يكتب له ما أنزل عليه على قراطيس أو رقوق . وحملت الصحف إلى أبي بكر بعد أن شدت بخيط ، ثم انتقلت إلى عمر ثم حفظت عند ابنته حفصة ، وكان الرسول قد أمر قبل وفاته بجمع القرآن الكريم .

لقد أمر عثمان بن عفان بنسخ القرآن في عدة مصاحف على الرق ، أرسلها إلى الأمصار ، ويبلغ عددها أربعة أو يزيد ، وكانت تشتمل على آيات القرآن في مئة وأربع عشرة سورة أولها سورة الفاتحة وآخرها سورة الناس ، وكانت عارية من النقط والشكل والحلية ، ولم تكن مذهبة ولا توجد فيها علامات على رأس الآي ، ولا توجد فواصل بين الآيات ، ولم يكن فيها تعشير أو تصغير ، ولا أسماء للسور ، اقتداء بالنهج الذي كتب به أبو بكر المصحف أول مرة .

اعتمد كُتَّاب المصاحف العثمانية على زيد بن ثابت الذي شهد القراءة الأخيرة التي قرأها الرسول في آخر حياته ، وعرف ترتيب آيات القرآن في السور بحسبها .

وكان سعيد بن العاص يملي كتابة القرآن على الناسخين ، وتعتبر هذه المصاحف أئمة عند المسلمين في نسخ المصاحف اللاحقة . ولقد كتبت بالخط المدني الذي أطلق عليه المؤلفون فيما بعد اسم قلم الطومار ، وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير ، وكثيراً ما كتبت به مصاحف المدينة القديمة . إن الخط في المصاحف الأئمة لم يكن مختلفاً عن الخط في الرسائل التي وجهها الرسول ، وعند قراءة ما تبقى من رسائل يتبين لنا أن هذا الخط قد خرج عن القواعد الإملائية التي توصلنا إليها ، وحافظ على التأثيرات القديمة للكتابة النبطية التي حذفت الألف في بعض الأسماء (مثل رحمن) وأبدلت التاء المربوطة بتاء مبسوطة (مثل نعمت الله) ...

وكذلك كانت المصاحف الأئمة يشهد عليها ما نراه في النسخ المصحفية اللاحقة لها ، وليس بين أيدينا مصحفاً يمكن أن ينسب إلى عهد عثمان مثل مصحف دمشق أو المدينة أو مكة أو البصرة ، ولعل أقدم مصحف ما زال

موجوداً هو المصحف المحفوظ في متحف طوب كابي في إستانبول ، وثمة مصحف آخر محفوظ في متحف الآثار الإسلامية في إستانبول أيضاً .

ولعل قطبة المحرر كان أول من أبدع في الخط العربي وطوره في عهد الأمويين ، وكان مالك بن دينار يمتهن نسخ المصاحف بخط جيد . وقد سمي الخط قلم الجليل وقلم الطومار ، وكان خالد بن أبي الهياج يكتب للوليد بن عبد الملك المصاحف ويتأنق بها ويذهبها .

ولسنا ندري من كتب الخط الرائع في قبة الصخرة ، والذي يعود إلى عهد عبد الملك بن مروان سنة (٧٢ هـ/ ٦٩١م) وقد صنع بفصوص الفسيفساء الذهبي على خلفية زرقاء . وهي آيات من سورة الأحزاب وآل عمران والنساء ومريم ، وكلها تأكيد على وحدة الله تعالى وعلى رسالة النبي ومنزلته عند الله ، ومكانة عيسى عليه السلام ، وثمة كتابة أخرى على لوح نحاسي يحدد تأريخ عمارة قبة الصخرة ، وقد عدلت في عهد العباسيين ، إذْ أُبدل اسم عبد الملك باسم المأمون . والخط الأموي هذا شاهد قوي على مقدرة الإبداع عند المسلمين الأوائل ، فمع أنه ينتسب إلى قلم الجليل الشامي ، فإن مادة الفسيفساء قد فرضت تكويناً خاصاً ، فيه الألفات يابسة والمسارات اللينة أخذت شكل القوس ، والأحرف المنحنية اشتقت من الدائرة .

وإن تنظيماً هندسياً تم بين المسافات والفواصل والأبعاد ، مما يتلاءم مع حجم الكلمة ومساحتها .

وبقيت المصاحف دونما نقط أو حركات إعراب خلال القرن الأول الهجري ، وكان أول من نقط المصاحف يحي بن يعمر تلميذ أبي أسود الدؤلي واضع شكل الحركات .

ـ رَوَائِع الخَطِّ المُصْحَفِيّ .

تسارع تطور الخط وتحسينه مع تطور الفن الإسلامي ، وأخذ الخلفاء يهتمون بنسخ القرآن منقّطاً ومشكّلاً ومحسّناً ، وبلغ الكتاب في الخط مبلغاً رائعاً ، حتى أصبحنا نرى المصاحف وقد صارت آيات في الفن كما هي آيات

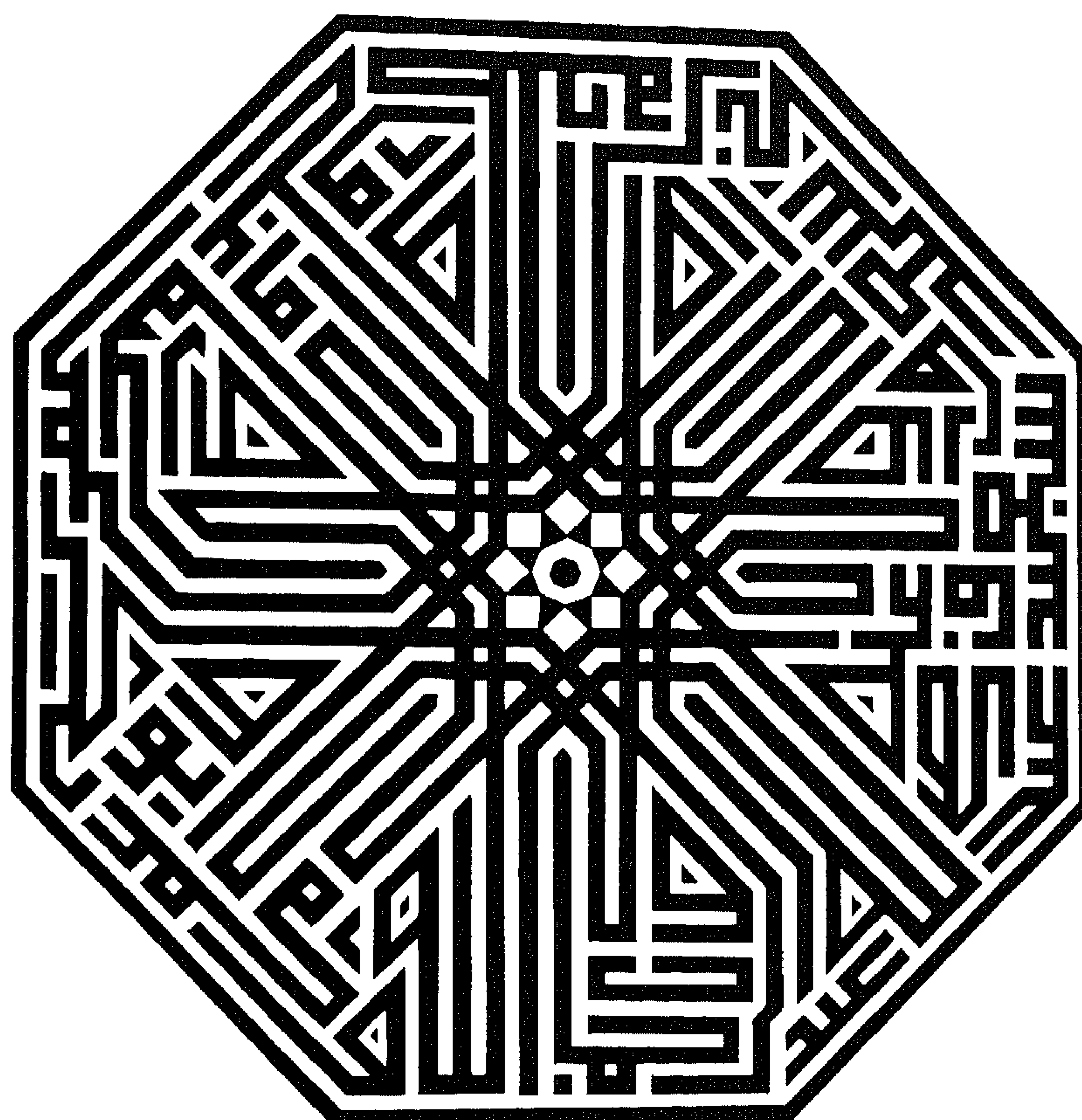
في الحكمة والبلاغة . وتبارى الخطاطون في إحكام الكتابة وتحقيق الرشاقة والتناسب ، وأبدع الخطاطون طرائق وقواعد لحسن الخط ، وظهر في العصر العباسي من تقدم على الخطاطين في العصر الأموي ، وكان إبراهيم الشجري أول من وضع ملامح خط الثلث ، ثم قام ابن مقلة وابن البواب بتنويع أشكال قلم الثلث . وكان ياقوت المستعصمي أشهر من قلد ابن البواب في خطه وجوّد فيه ونشره في الأمصار ، فقد كتب ألف مصحف ومصحف ما زال بعضها موجوداً في متحفي طهران وطوب كابي .

وكان القرآن الكريم ينسخ بهذه الخطوط وبالخط النسخي الذي ابتكره ابن مقلة وزينه للخليفة المقتدر ، ولقد أصبح الخط النسخي هو الخط القرآني فيما بعد ، وللمستعصمي آثار قرآنية من هذا الخط ، ومصحف مكتبة شستربتي في دبلن مصحف كامل لابن البواب ، هو ما تبقى من أربعة وستين مصحفاً كتبها بقلم الثلث وخفيف الثلث والرقاع والريحان والكوفي ، والمصحف المتبقي كتب بالريحاني .

وكتب الفرس المصحف الشريف بخط فارسي أطلق عليه نستعليق . وكان مير علي أول من ابتكر هذا القلم ، وفي تركيا كان من أفضل من كتب بقلم الثلث ، الحافظ عثمان بن علي الذي كتب خمسة وعشرين مصحفاً ثم أصيب بالفالج .

وكان السلاطين الأتراك يرعون الخط العربي ويمارسونه ، وكان الخطاط حمد الله الأماسي الملقب بابن الشيخ أستاذاً للسلطان بايزيد الثاني ، كما كان الحافظ عثمان أستاذاً للسلطان مصطفى الثاني .

وإذا عدنا إلى العصر الأموي وتأملنا الخط الذي بدا في الكتابات القرآنية في قبة الصخرة ، لوجدنا أن هذا الخط الذي بدأ مزيجاً من الخط اللين واليابس قد تطور حاملاً اسم الخط الكوفي ، وازدهر هذا الخط في منطقة المشرق وإيران في القرنين الثالث والرابع الهجري ، ثم وصل هذا الخط كمال روعته وقوة الإبداع فيه في الخط الذي نسخ فيه المصحف الشريف في القيروان خلال القرن الرابع الهجري ، وكان علي الوراق من كبار الخطاطين .



الإبداع الهندسي في تركيب الخط الشطرنجي

ـ التَّذْهِيبُ وَالزَّخْرَفَةِ فِي المَصَاحِفِ .

روائع المصاحف الشرقية المذهبة والملونة محفوظة في متاحف العالم ، أما أوراق مصاحف القيروان فهي في متحف تونس أو متحف إبراهيم بن الأغلب في القيروان ، وثمة أوراق مصحفية قديمة أيضاً اكتشفت في مسجد صنعاء .

الزخرفة والرقش العربي في الصفحات القرآنية زادت من روعة الخط العربي ، وبدت هذه الزخرفة التي تسمى التذهيب والرقش على أشكال مختلفة ، فإما أن تكون إطاراً ، أو أن تكون خاتمة آية ، أو أن تكون صيغة حزب من سورة ، أو تكون فاتحة سورة أو فاتحة مصحف وخاتمته ، أو أن تكون زخرفة لجلد القرآن الكريم .

وابتدأت الزخرفة نباتية أو هندسية ، والزخرفة النباتية مستوحاة من الشجر والزهر والنخيل ، أما الزخرفة الهندسية فهي مستوحاة من الشمس والكواكب .

ولقد كرّم الله النبات وجعله آية لاستمرار الحياة ، وقام الفنان بتأويل أوراق النبات وأزهاره وأشجاره ، فصاغها بتحوير واسع حتى فقدت الصلة بأصلها ، وأصبحت صيغة مجردة تقريباً تذكّر بالمعنى البعيد والشامل للنبات . بل إنها انقلبت إلى سلسلة من الصيغ المجردة التي كونت أشرطة تحيط بالمساحات المزخرفة ، على أن المعنى النباتي للزخرفة بقي واضحاً في العروق التي تزين خلفيات الكتابة الكوفية في فاتحات السور .

وبدت الشمس على شكل جامة دائرية تصدر من مركزها أشعة زخرفية ذهبية نابذة ، كما تصدر أشعة جابذة عن محيط الدائرة مزخرفة بدورها ، كما في مصحف عراقي يعود إلى العصر السلجوقي كتب بالخط المحقق . ولقد زين هامش الصفحة أيضاً بثريا من الزخرفة المذهبة ، كما انتهت الآيات بعلامات ذهبية هي شموس مصغرة .

وتبدو هذه الشموس كبيرة في مصحف آخر مكتوب بالقلم المحقق في سورية ، ويعود إلى العصر الأيوبي في القرن السابع الهجري .

وهذه الشموس دقيقة الزخرفة ، ملونة باللون الذهبي وبهالة زرقاء ، وتبدو الشمس ضخمة في نهاية الصفحة اليسرى ، هذا إضافة إلى الثريّا المعلقة في الفراغ حاملة كلمة (آية) بالخط الكوفي .

إن فاتحة السورة هي لوحة زخرفية كاملة يحيطها إطار زخرفي متنافر ، وضمنها بالخط الكوفي عبارة سورة الحاقة ... وهذه الكتابة مزينة بتشجيرات من عروق وأوراق ، ويتصل بهذا المستطيل جامة مزخرفة .

وثمة صفحة من قرآن تحوى فاتحة سورة الروم تعود إلى العصر المملوكي في مصر ، وتعتبر هذه الفاتحة من أدق وأجمل ما تركه هذا العصر ، وبدت خلفية الكتابة زرقاء والزخرفة الذهبية .

وفي العصر المملوكي ازدهرت الزخارف الذهبية الزرقاء التي تحلي

الصفحات الأولى أو الغلاف الداخلي من المصاحف الشريفة . وكثيرة هي الشواهد المحفوظة في المتاحف ، نخص بالذكر منها تلك التي تعود إلى قرآن كريم مؤلف من ثلاثين جزءاً كان قد أوقفه السلطان فرج بن برقوق ، وموضوع غلافه الداخلي زخرفة هندسية تقوم على نجمة عشارية مفرعة في نسيج رائع من المساحة الزرقاء والذهبية المزخرفة بالرقش اللين ، ولقد أحيطت هذه الصفحة بإطار رقشي من جبهاتها الثلاث ، يقوم على رقش نباتي متنافر بدقة وانسجام خارقين .

وفي المكتبة الوطنية في القاهرة نماذج رائعة جداً من أغلفة المصاحف الداخلية التي تحفل بزخرفة مملوكية هندسية محاطة بزخرفة نباتية .

ويهين على هذه الزخارف الرسم بخطوط بيضاء أو ذهبية وبأرضيات زرقاء أو ذهبية .

واللون الأزرق هو لون السماء ، لون المدى غير المحدود ولون الصفاء والطهارة ، فالقرآن ﴿ لا يمسه إلاَّ المطهرون تنزيل من رب العالمين ﴾ .

واللون الذهبي هو لون الشمس لون الضياء والنور ﴿ الله نور السموات والأرض مثل نورهِ كمشكاة فيها مصباح ﴾ .

وقد بدا اللون الأزرق كثير الانسجام مع اللون الذهبي المنتمي إلى اللون الأصفر ، ولأن اللونين متمان فقد بدا الأزرق ظلاً للون الذهبي ، ومع ذلك فإن اللون الأبيض بدا فيصلاً بين اللونين .

إن التعبير عن الكون وقدرة الخالق من خلال الألوان ، يرفده رسم الكواكب التي تعبر أيضاً عن الكون أو عن الواحد الأحد أو الأول والآخر ، وقد انتشرت قدرته عبر نسيج متشابك من الخطوط والنجوم .

ويمضي فن التذهيب القرآني قدماً في المشرق دون أن يقف عند حد في إعجاز الرسم وبراعة التلوين ، مستجيباً إلى رغبة الملك والسلطان ، متنامياً برعايته وتشجيعه .

ويتبارى السلاطين في وقف المصاحف الرائعة التزيين ، ويصبح هذا العمل مظهراً من مظاهر التقوى كما هو مظهر من مظاهر رعاية الفن ،

وكثير من السلاطين العثمانيين من تعلم الخط وأجاد رسمه ، بل إن طغراءهم أصبح فناً بذاته ، هو صيغة جمالية يتحكم فيها الخط العربي فيجعل منها رمزاً سامياً لسلطان واسع النفوذ والرعاية .

ولم يكن الخطاط والمذهّب القرآني أقل شأناً في المغرب والأندلس ، ولكنه وقد قام بعمله بدافع شخصي وبقليل من الرعاية ، فقد تحاشى الدقة واستغرق في التعبير عن الجمال المجرد دونما مقياس أو مثل تفرضه السلطة أو القاعدة . ومشى الخطاط المغربي في طريق الإلهام الحر ، فقدم آيات من الإبداع تجلت في مصاحف وقفها نفسه حسبةً ، وهكذا تكون فن شعبي عماده الهوى الفني والتلقائية والبحث عن الجمال المحض وليس الجمال الإتباعي ، وسمات هذا الفن تجلت في أنماط الخط كا تجلت في أشكال الصيغ الزخرفية المذهبة ، لقد بدا الخط المغربي والأندلسي بأحلى تكوين مستمداً من النسخي والكوفي معاً ، وكانت الياءات علامة التأكيد الشكلي في صفحة أنشئت فيها الكلمات إنشاء هندسياً منسجماً ، وتلوّنت الكتابات بحركات حمراء أو زرقاء ، وتجملت نهاية الآيات بعلامات مذهبة أو صفراء .

وفي مصحف شهير ركز المذهّب جهده في تكوين بدايات السور ، فإذا هي ألواح مستطيلة مذهبة بخلفيات زرقاء وكتابات كوفية مشجرة بيضاء أو مذهبة ، وليس من مماثل لآخر ، وتفخر الهوامش بحلي ذهبية صاغها المذهّب والرقّاش مسطحة ، فكانت آيات في الفن إلى جانب آيات من الآي الكريم ، إن مصحفاً مغربياً بهذا الغنى الفني لا بد أن يكون مع ذلك تقدمة للسلطان ، ولا بد أن يصبح من أغلى ما تحويه مكتبة الأسكوريال اليوم .

وتتكاثف الزخارف المذهبة في مصحف آخر وتصبح الألوان أكثر إشراقاً ، فيدخل اللون الأخضر الزاهي والأصفر المشرق والأحمر المتوهج والبنفسجي الرصين والأزرق البحري في بدايات السور وجامات الهوامش ، وتصبح صفحات السور القصار وحدة فنية ، لسنا ندري كم من زمن قضاه الرقاش المذهّب في صياغتها وتنفيذها بهذا الكمال والجلال .

على أن الخطاط أو الرقاش أو المذهب لم يكن في المشرق أو في المغرب متكسباً بل كان عمله جزءاً من إيمانه ، وكان تجويده مظهراً من مظاهر

وَجْدِهِ الإلهي ، فلم يكن الزمن عدّاناً يسجل مكسبه المادي ، بل هو عدان تواجده الصوفي ، وكثيراً ما أنفق الخطاط عمره لكي ينجز نسخ وتزويق عدد محدود من المصاحف .

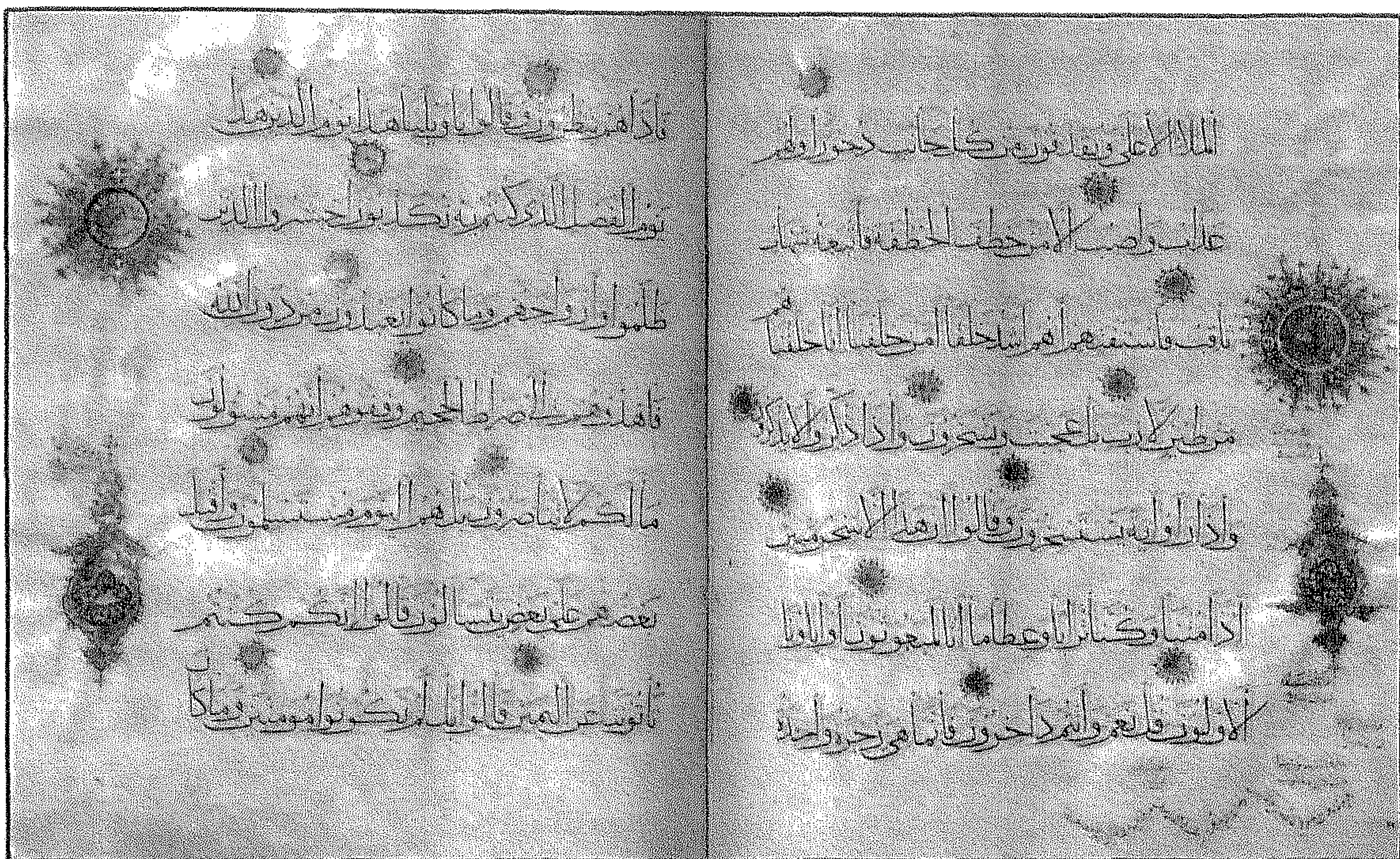
على أن الروائع القرآنية المحفوظة في المتاحف والتي تعرض من آن إلى آخر في معارض عالمية ، إنما تشهد على عبقرية خارقة لا تتوفر إلاَّ عند قليل من الناس وهبهم الله نبوغاً متميزاً ، ثم كانت دربتهم الشاقة على يد عظام الخطاطين وإجازتهم هي شهادة نبوغهم ، وتشهد هذه الروائع على أنها قمة بين آيات الفن العربي الإسلامي ، فإذا تحدثنا بإعجاب عن فن المنمنمات وفن الترقين وفن الرقش العربي وفن الخط ، فإننا هنا في الروائع القرآنية نقف أمام ذروة هذه الفنون جميعاً .

- إشْكَالِيَّةُ الرَّسْمِ العُثْمَانِيّ .

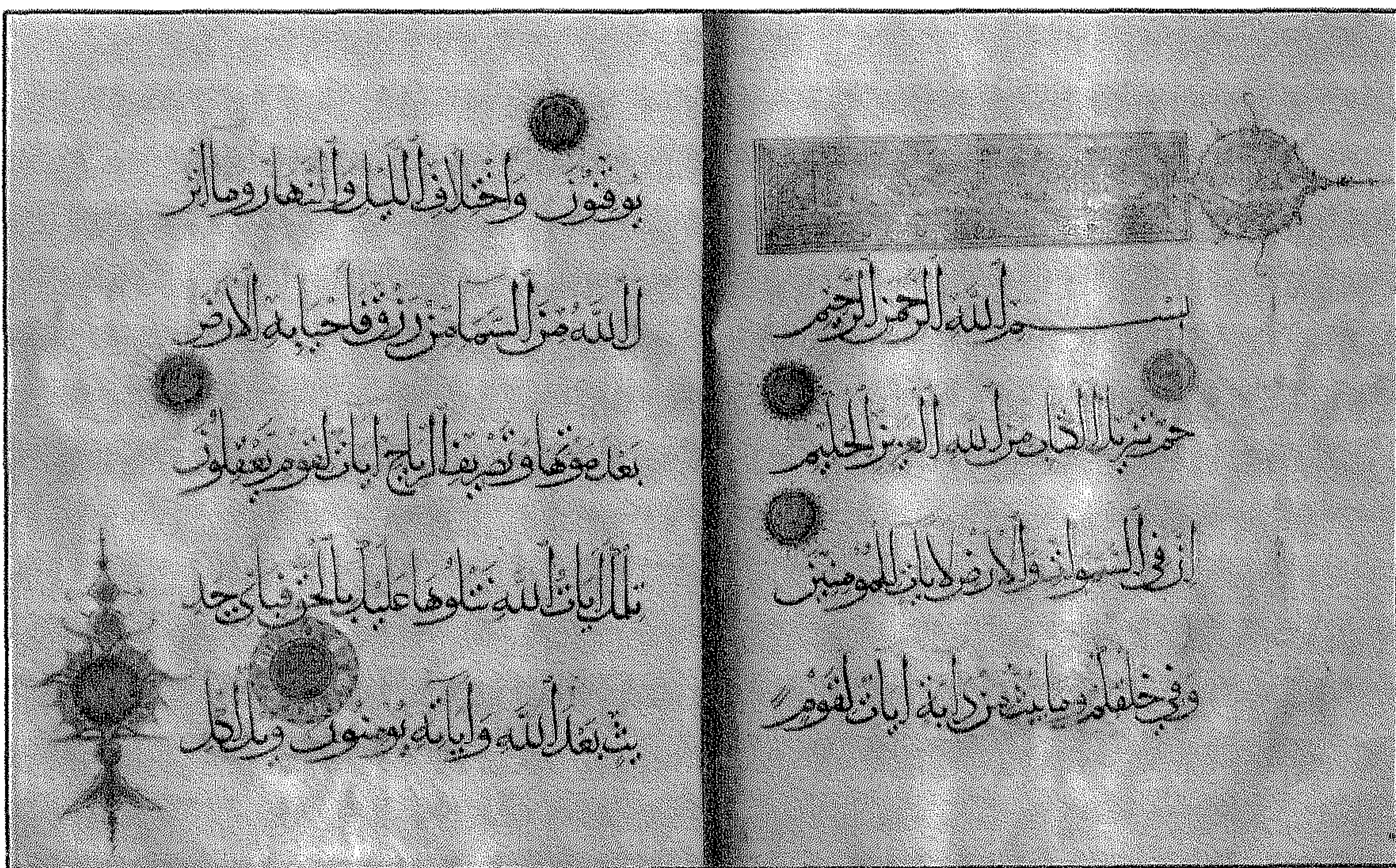
تطورت الكتابة العربية من النبطية المتأخرة ، يبدو ذلك واضحاً في كتابات حران وزبد وأم الجمال ، ومن الخط المكي والمدني بعد الإسلام وبها كتبت المصاحف الأولى في عهد الخليفة عثمان ، وكان الخليفة أبو بكر قد أمر زيداً بن ثابت ، بجمع مدونات القرآن على الرقاع واللخاف والعُسب ومن صدور الرجال ، ثم انتقلت هذه المدونات إلى الخليفة عمر فأودعها ابنته حفصة ، حتى إذا جاء الخليفة عثمان أمر بنسخ هذه الصحف في عدد من النسخ (أربعة أو سبعة) وزعت في الأمصار ، وكان زيد بن ثابت وعبد الله بن الزبير وابن العباس وغيرهم ، قد قاموا بتدقيقها ونسخها ، ولم يكتب الخليفة عثمان بخطه أياً منه ، مع أنها حملت اسمه .

وعلى اختلاف أسلوب الكتابة بين هذه المصاحف الأولى ، فإن الرسم فيها كان مرتبطاً بخصائص الكتابة النبطية ، أصل الكتابة العربية التي تكونت منذ القرن الثاني الميلادي . ويبدو أثر الكتابة النبطية في إملاء الرسم العثماني في تاء التأنيث التي بقيت مبسوطة مثل : رحمت ، امرأت ، نعمت ، لعنت ... وفي حذف ألف المد أحياناً مثل ، مٰلك عوضاً عن مالك والرحمن .

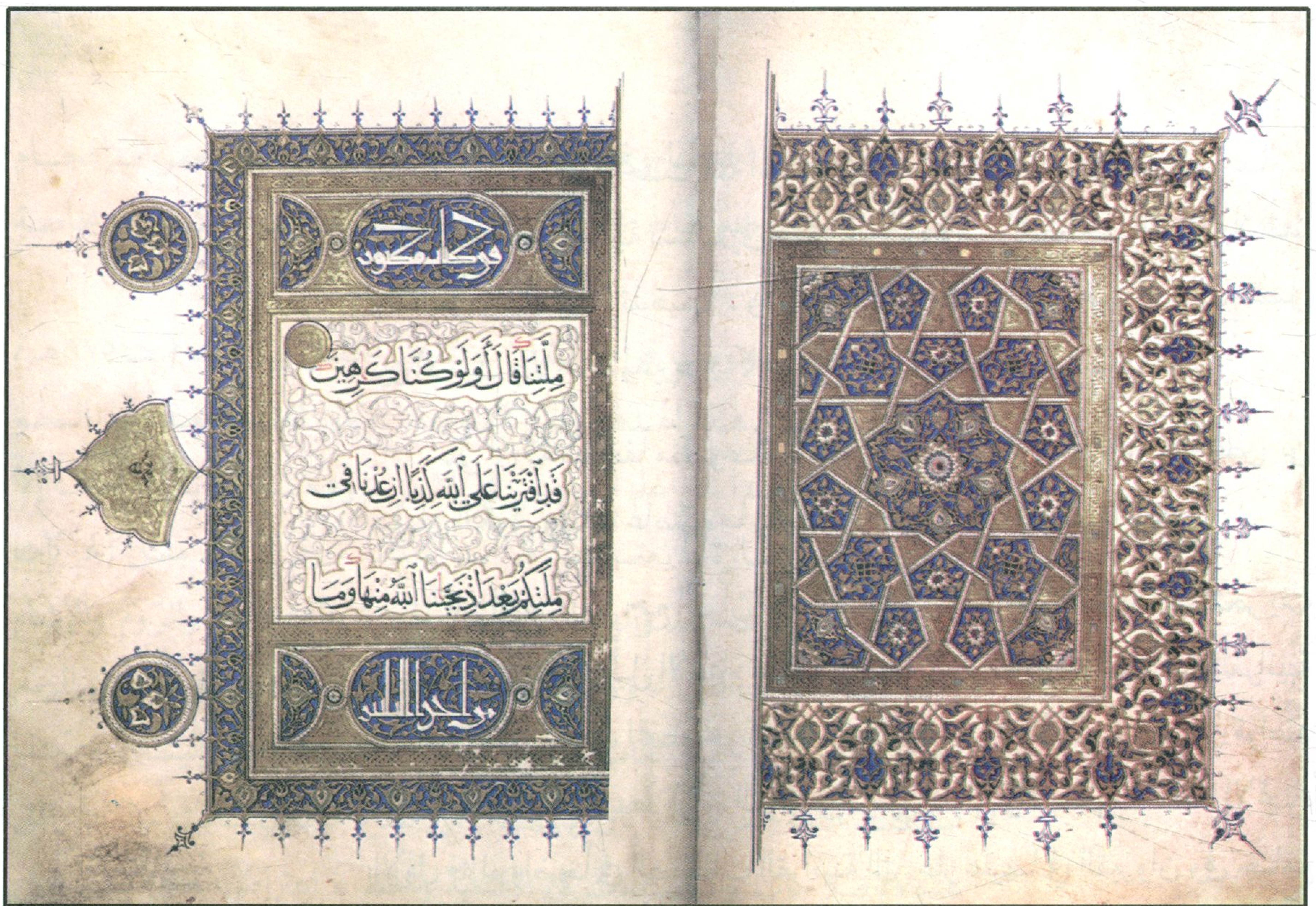
واختفت المصاحف الأولى التي تعرف بمصاحف عثمان ، وكان آخرها



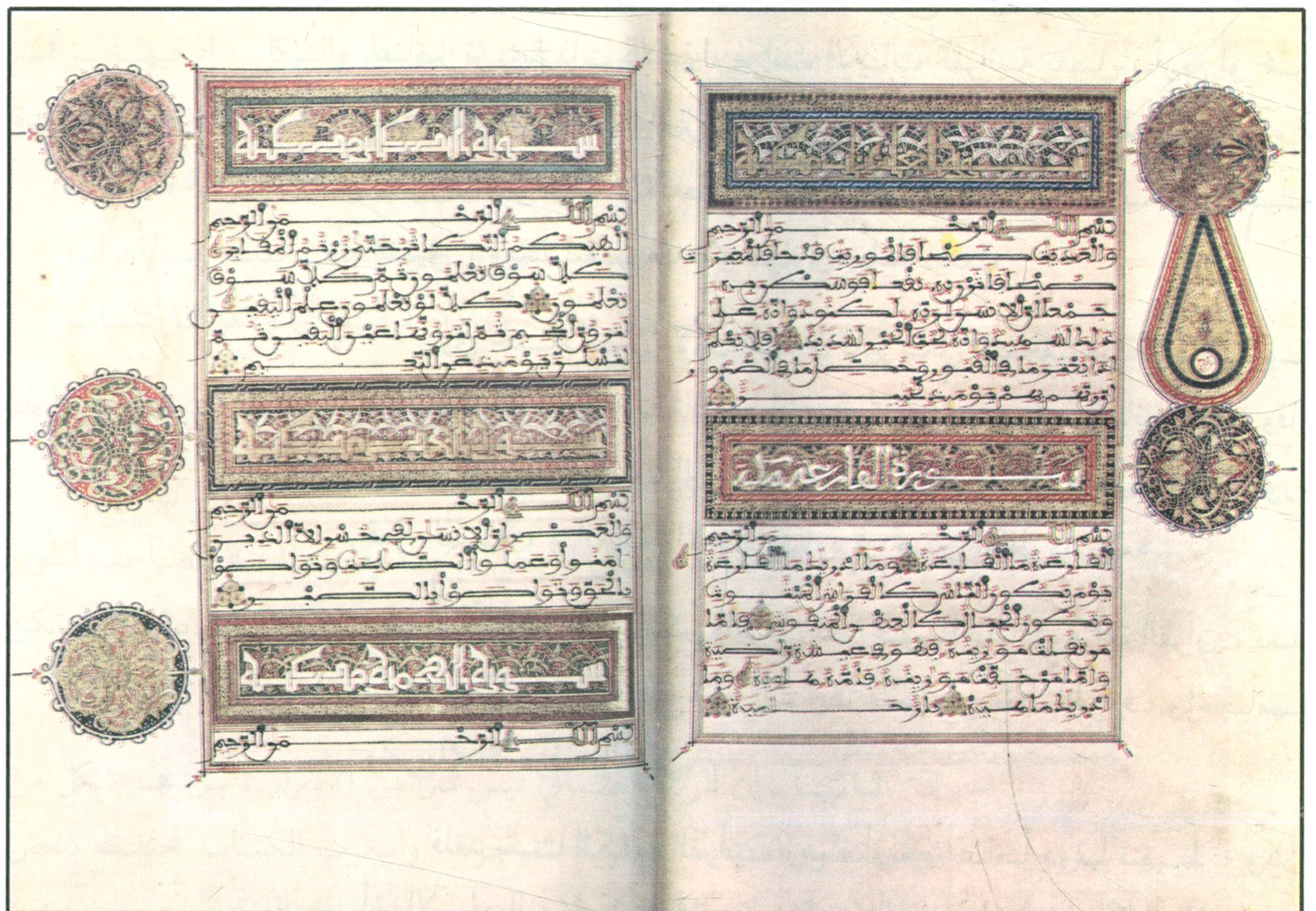
مصحف عراقي يعود إلى العصر السلجوقي كتبه بالخط المحقق محمد بن علي بن محمد محفوظ في المتحف الإسلامي التركي برقم ١٠٧



مصحف مكتوب بالخط المحقق/ سورية ويعود إلى العصر الأيوبي القرن ١٣ م محفوظ في المتحف الإسلامي التركي - إستانبول تحت رقم ٤٣٩



غلاف داخلي لمصحف وقفه السلطان فرج بن برقوق محفوظ في المكتبة البريطانية ـ لندن برقم ٨٤٨



فاتحة مصحف مغربي بالخط الكوفي المغربي كتب لسلطان مراكش سنة (١١٤٢هـ/ ١٧٢٩م) محفوظ في المكتبة الوطنية ـ القاهرة برقم ٢٥

مصحف دمشق الذي تحدث عنه ابن جبير عند زيارته دمشق قبل ألف عام ، وبقيت مصاحف قديمة تنسب إلى عثمان تجوزاً ، وهي كالمصاحف الأولى بلا نقط ولا شكل ولا تحلية أو تذهيب ، ولا تحمل أسماء السور وليس فيها إشارات تفصل بين الآيات والأجزاء وغيرها (كما يذكر الداني في المحكم ص ١٠ ـ ١٧) .

على أن ثمة مصحفاً مطبوعاً متواتراً عن رسم عثمان ، على رواية حفص بن سليمان الكوفي وقراءة عاصم ، ما زال معتبراً صورة عن المصحف الإمام .

كان القصد من جمع القرآن ، ضبط القرآن الكريم وحفظه من التحريف والسعي إلى نشره ، قبل الاهتمام بشكله الكتابي ، ثم تطورت الكتابة القرآنية باتجاهين متوازيين ، اتجاه نحو تحسين الخط والرسم ، واتجاه نحو تحسين قواعد الإملاء ، بقصد ضبط قراءة القرآن وتحاشي اللحن والتصحيف ، أما الاتجاه الأول فنراه واضحاً في الصفحات القرآنية التي عثر عليها في القيروان وفي جامع صنعاء ، والتي تعود إلى العصر الأموي وفيها أثر الخط الشامي واضحاً .

وابتدأ التحسين الجمالي بإضافة فواتح السُور وخواتمها ، ثم أضيفت عناصر تزينية ذات دلالة ، فكانت الآيات القرآنية تفصل بأربع أو خمس شرط قصيرة ، أما الفواصل بين السور فكانت شريطاً بخطوط متعرجة ، ثم تطورت الزخرفة في العصر الأموي ، فكانت السور تبدأ بألواح حسنة التنميق ، ومثالنا مصحف عثر عليه في جامع صنعاء .

وفي ختام القرن الأول الهجري تغير شكل المصحف فبدا عرضانياً وكتب المتن بالكوفي وبدا فيه الحرف (ن . د . ص) عرضانياً جداً وقل ارتفاع الألف . وأضيف إلى السور حليات مزخرفة كتب عليها اسم السورة قبل البسملة ، وتابع هذا الاتجاه مساره في تحسين الخط وتنويعه .

أما الاتجاه الثاني فكان الغرض منه تحاشي الخطأ في قراءة القرآن ، بعد أن استفحل اللحن وأصبح خطراً ، وكان لا بد من نقط الحروف وإعجامها وتحريك الأحرف بالشكل .

فلقد بقيت الكتابة القرآنية زهاء أربعين عاماً دونما تنقيط ، وكان أبو الأسود الدؤلي (ت ٦٩ هـ / ٦٨٨ م) أول من اخترع حركات الإعراب ، وكانت هذه الحركات بالنقط قبل أن تصبح بالإشارات المعروفة اليوم .

وبأمر من الحجاج قام نصر بن عاصم ويحي بن يعمر بإعجام الحروف ، أي بوضع نقاط مختلفة للأحرف المتشابهة ، ب ت ث ... وبخاصة عند كتابة القرآن .

كان الهم بتصويب قراءة القرآن ، شاغل الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ/ ٧٩٧م) وليحقق هذا الهدف وضع القواعد الأولى لفقه اللغة وعلم النحو والإملاء ، عدا عن علم العروض في الشعر ، وهكذا لم يترك حرف إلا وأصبحت له إشارة ، تعتمد على قواعد إملائية وقرائية ، مثل الحركات والنقاط وإشارات المد والوصل وإشارة الهمزة والتشديد والرّوم والإشمام وإشارات أصوات اللين ، ووضع الخليل حداً لكل اعتراض على تعديل الرسم العثماني . بعد أن وضع كتاب النقط والشكل الذي لم يصل إلينا ، وهكذا استكملت اللغة العربية ما كان ينقصها ضمن نظام قاعدي ثابت . لقد رافق هذه الإصلاحات والتحسينات في الكتابة والخط ، اعتراض بعض المتشددين بالتمسك بالرسم العثماني عارياً عن أي إضافة ، أو تصحيح إملائي ، وما زال صوت يتمسك بقواعد الإملاء النبطية متجاهلاً أصلها مدعياً أنها « سر من الأسرار » ومنهم من يطالب بإلغاء النقط والشكل ، إذ فيها بزعمهم استخفاف بالقارئ ، وتهوين من ذاكرته وقوة إدراكه ، كما ورد في قصيدة أبي نواس (ت ١٩٨ هـ/ ٨١٣م) ، معاتباً كاتب رسالة منقوطة مشكولة :

لم ترض بالإعجام حين كتبته   حتى شكلت عليه بالإعراب
أحسنت سوء الفهم حين فعلْته   أم لم تثق بي في قرات كتاب

ولم تجد الدعوة للتمسك بالرسم العثماني وبخاصة الشكل النبطي مبرراً لها للأسباب التالية :

أولاً ـ لأن الرسم العثماني لم يكن موحداً وقاعدياً ، فالمصاحف الأولى كتبها الصحابة النساخون ، ولكلٍ أسلوبه في شكل الكتابة التي لم تكن خاضعة لقواعد لغوية ونحوية .

ثانياً ـ إن الرسم العثماني ليس سراً من الأسرار ، بل هو شكل من أشكال تطور الكتابة النبطية المتأخرة ، واستمرت الكتابة تحتفظ ببعض أشكالها ، وكان لا بد من تطويرها وتطويعها لقواعد اللغة .

ثالثاً ـ إن القصد من إخضاع الكتابة إلى فقه اللغة وقواعد الإملاء ، هو ضبط قراءة كلام الله ، مما تصغر أمامه كل محاولة سلفية للتمسك بأشكال غريبة عن القواعد العربية .

رابعاً ـ لم يكن الرسم العثماني رسماً قدسياً ، ولم يكن سنّة ، يُصبح معه تصويب كتابته أمراً مكروهاً أو حراماً ، فالقرآن الكريم لم يفرض رسماً بعينه ، ولم يحدد الرسول لكتاب الوحي رسماً محدداً خاصاً .

خامساً ـ إن التقيد بالقواعد الإملائية والبيانية ، يجعل القرآن أكثر نوراً في قلوب المؤمنين ، وأكثر وضوحاً في أفكارهم وعقائدهم ، وأسهل قراءة وأصدق تفسيراً « ولكل شيء نور ونور الكتاب العجم » .

سادساً ـ إن إلغاء الإضافات على الرسم العثماني بحجة عدم الاستخفاف بذاكرة القارئ وبقوة إدراكه ، ليس ذي محل ، بعد أن اتسعت الأرض العربية وابتعد النساخ من صحابة الرسول التابعين ممن حفظوا آيات القرآن في صدورهم .

سابعاً ـ إن تجاوز الأسلوب النبطي في الكتابة إلى أسلوب إملائي حسب الخليل ، بدا واضحاً في الكتابة غير القرآنية ، كما في ديوان الفرزدق الذي نسخه السكري بخطه (ت ٢٧٥ هـ/ ٨٨٨م) وفي المكتبة الظاهرية بدمشق نسخة عنه تعود إلى عام ٩٤٣م .

ومن المؤسف أن بعض هؤلاء المتشددين ما زال يفرض على النساخ عدم التزام القواعد الإملائية ، غافلين عن هدف ضبط القراءة ، مع أنهم يعترفون بكل ما طرأ على هذا الرسم من تعديل في الخط والبيان ، « وأصبح من المحال أن يقرأ أحد ويصّحف نصاً كتب بهذه الأبجدية ، وبهذه القواعد الإملائية التي طورها علماء المسلمين » كما يقول مؤلف كتاب فن الخط . ولقد تحدث في مسألة إصلاح إملاء الكتابة العربية لفيف من النقاد منهم د. إبراهيم جمعة ود. متى عرقاوي ود. أحمد زكي أبو شادي ، ورأوا إعادة الألف المحذوفة في بعض الكلمات ، وحذفها بعد واو الجماعة وفي كلمة مائة ، والتمييز بين التاء المربوطة والمفتوحة ، وإبدال الواو بالألف في كلمات مثل الصلاة والحياة والزكاة .

الفصل الخامس

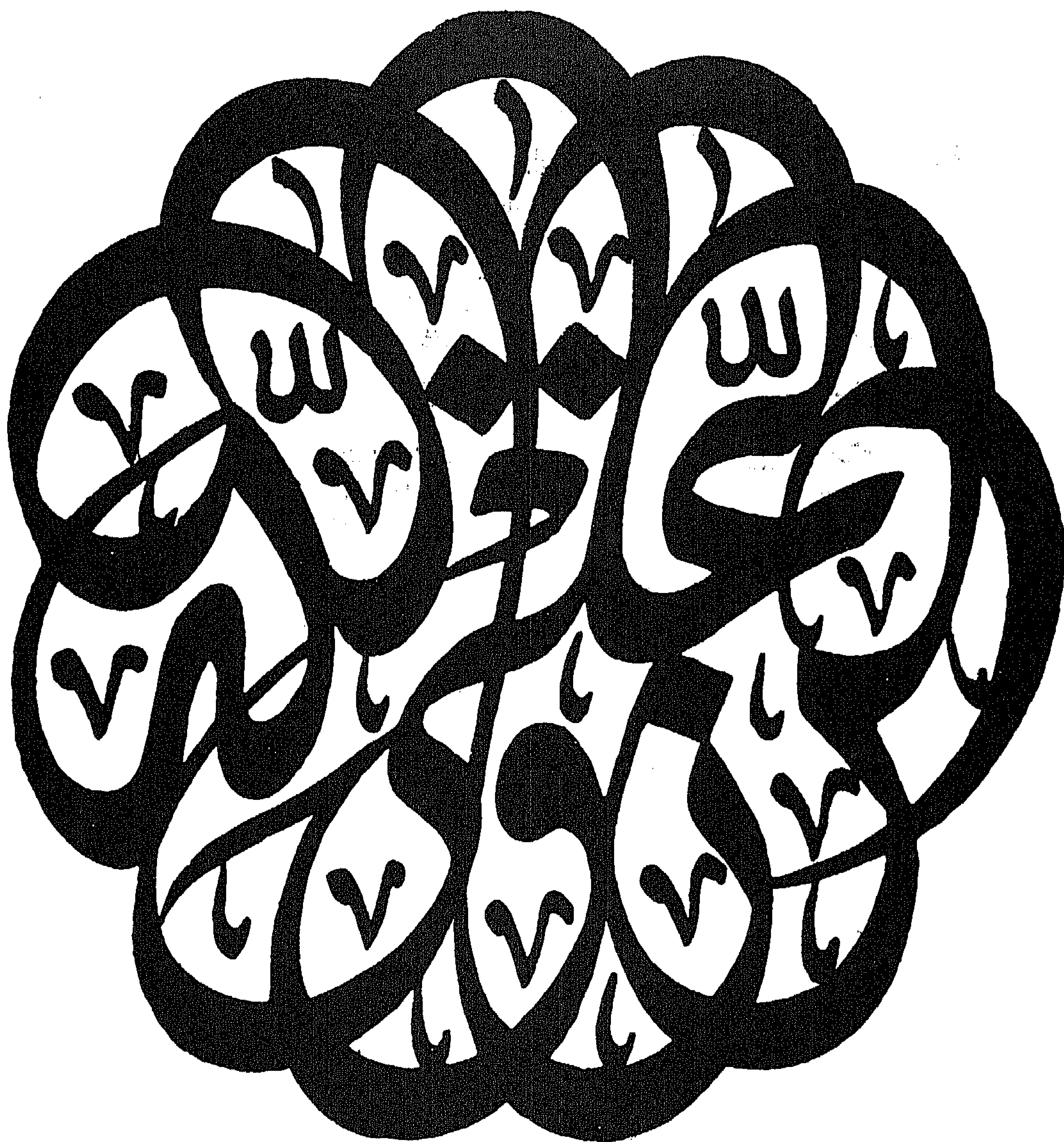
جمالية الخطّ العربيّ

- معنى النصّ الخطّي.
- جمالية الخطّ عند التوحيدي.
- الخطّ العربيّ بين الموهبة والدُّربة.
- شروط الخطّ الجميل.
- أدوات الكتابة والخطّ.
- مبادئ تقنية في الخطّ.
- أقوالٌ في مزايا الخطّ.
- الميزان في الخطّ.

لقد أعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن الكريم . منطلقين من مبدأ ، هو في الواقع قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه « الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً » ، وكما يقول عبد الله بن عباس رضي الله عنهما « الخط لسان اليد » . وهكذا كان الخط الجميل موازياً في أهميته للتجويد في القرآن . وسرى في جميع البلاد الإسلامية ، وأصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية . وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الإسلامية . على أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية ، والتي تحمل بصورتها الصوتية مصدر استلهامها . ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) « التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة »[١٩] . فأي كلمة عربية مثل : سعادة ، جمال ... تحتفظ بأصولها في الطبيعة . وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها ، النحو ، الكلام ، الجرس ، كوحدة الجسم الإنساني . ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء ، وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها .

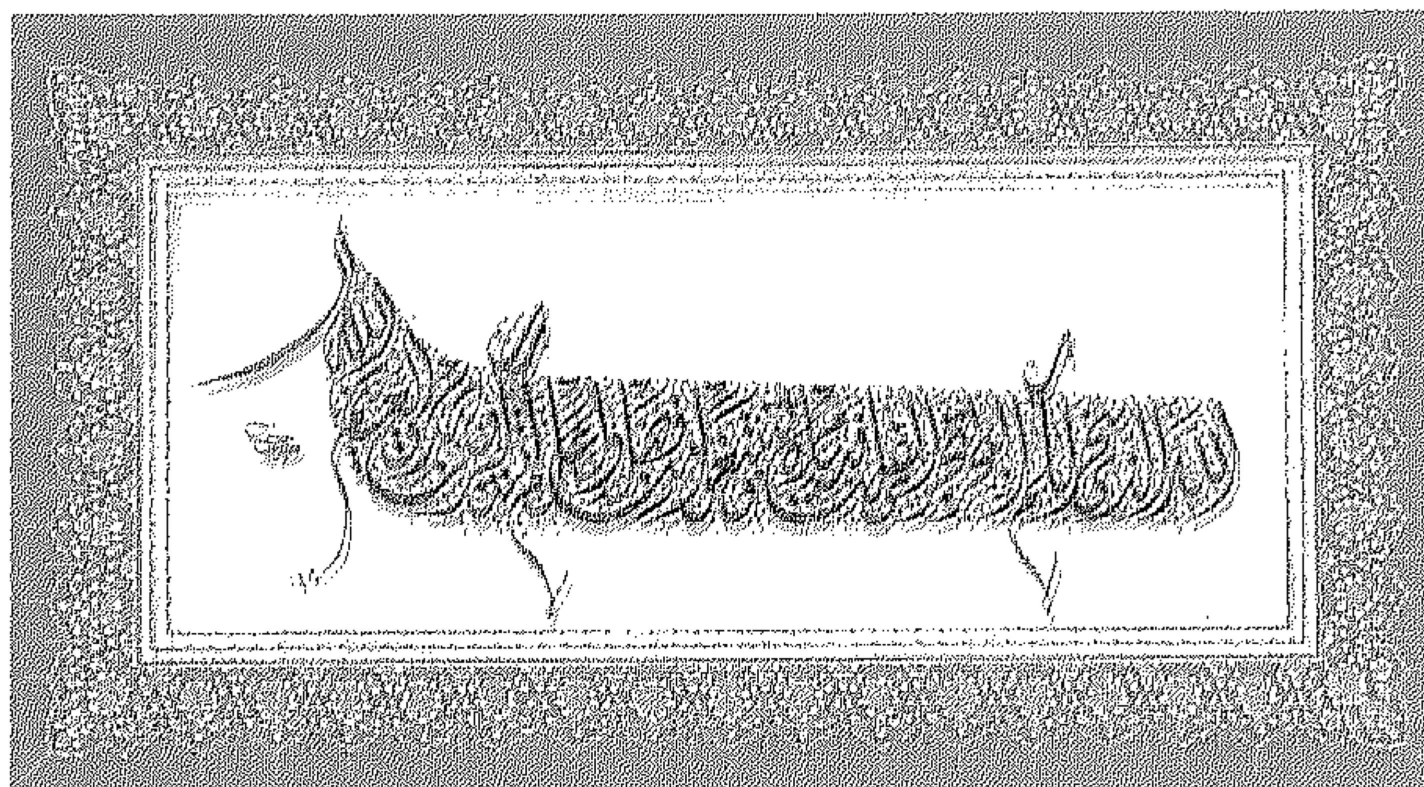
والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنىً وخيالاً مرئياً . وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الرقش العربي . لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب ، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية . ففي لوحة (لا غالب إلا الله) التي تتكرر آلاف المرات في جميع تفاصيل الرقش العربي الأندلسي وفي المغرب العربي ، نستطيع استناداً إلى مفهوم اللغة عند الأرسوزي ، وإلى مدلول الأحرف عند العرب ، أن نرى أولاً في (لا) معنى الاستسلام وهي حرف واحد كما في الحديث الشريف : روي عن أبي ذر « لام ألف حرف واحد ، أنزله على آدم في صحيفة واحدة » إلخ .. وفي كتاب لشاعر تركي آصف حالت شلبي بعنوان (لام ألف) يشبه فيه هذا الحرف بالإنسان الذي يرفع يديه مستعيناً مستغيثاً .

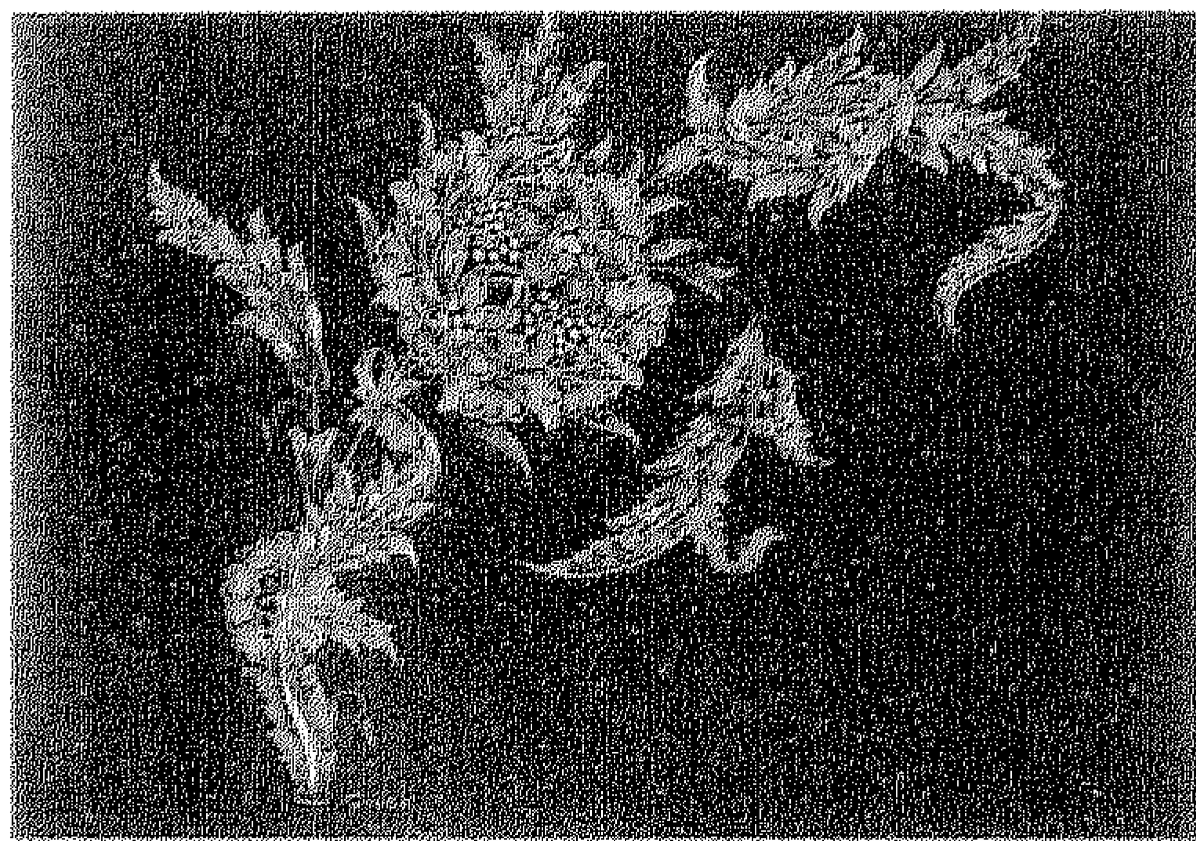
وإذا انتقلنا إلى الصورة الصوتية في كلمة (غالب) التي تعني التغلغل

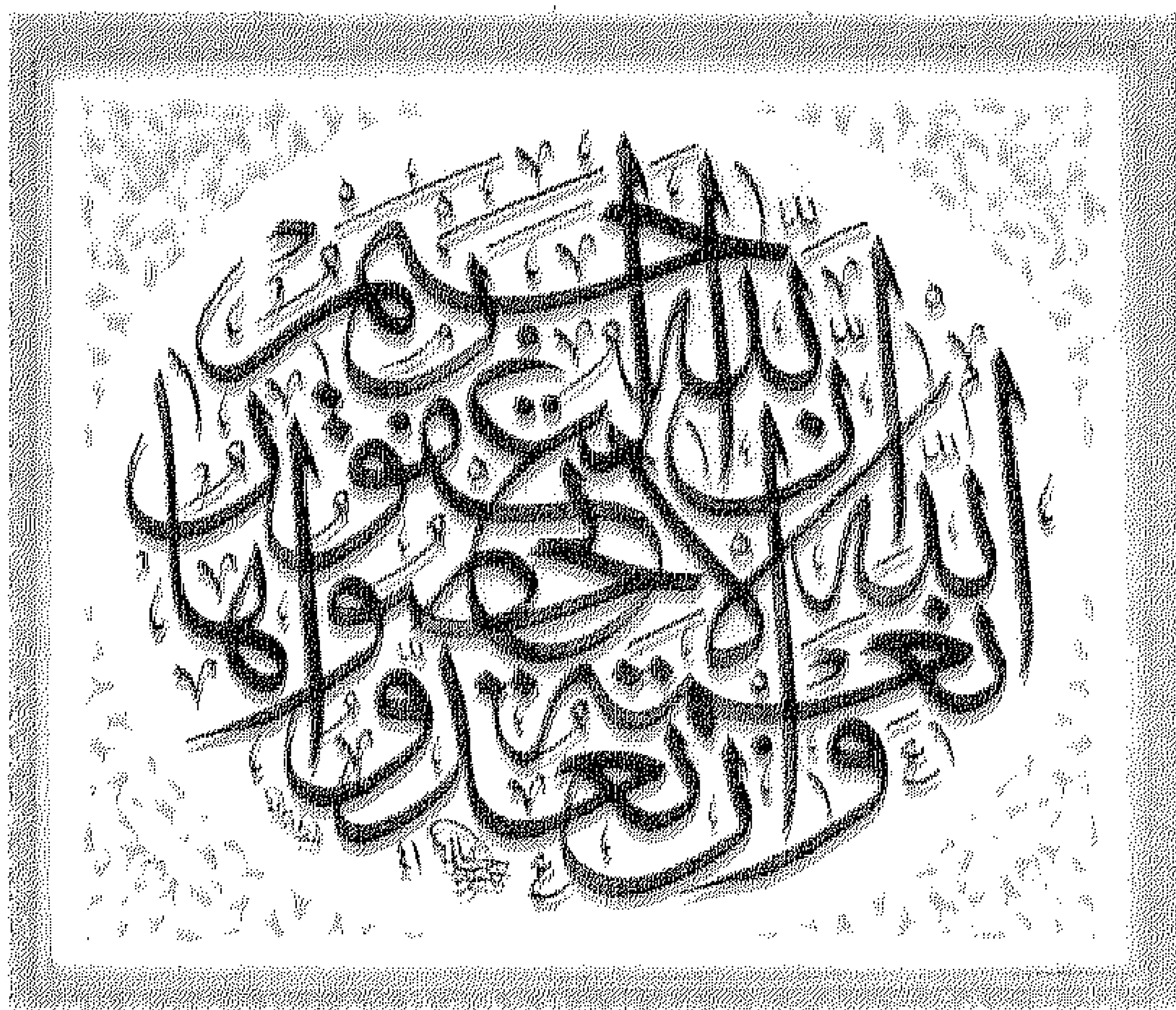


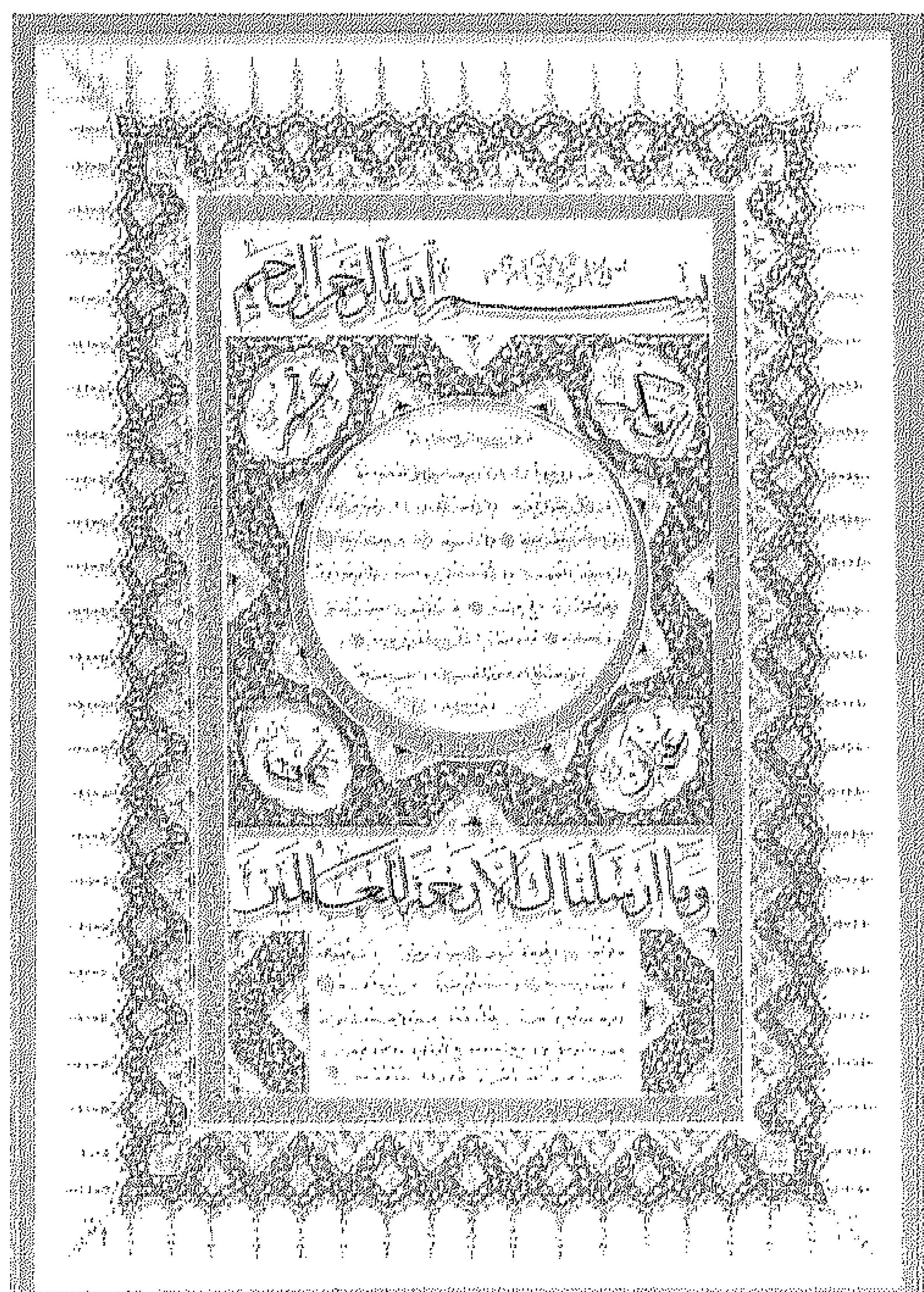
كتابة زخرفية بخط ديواني كتبها الخطاط عبد القادر

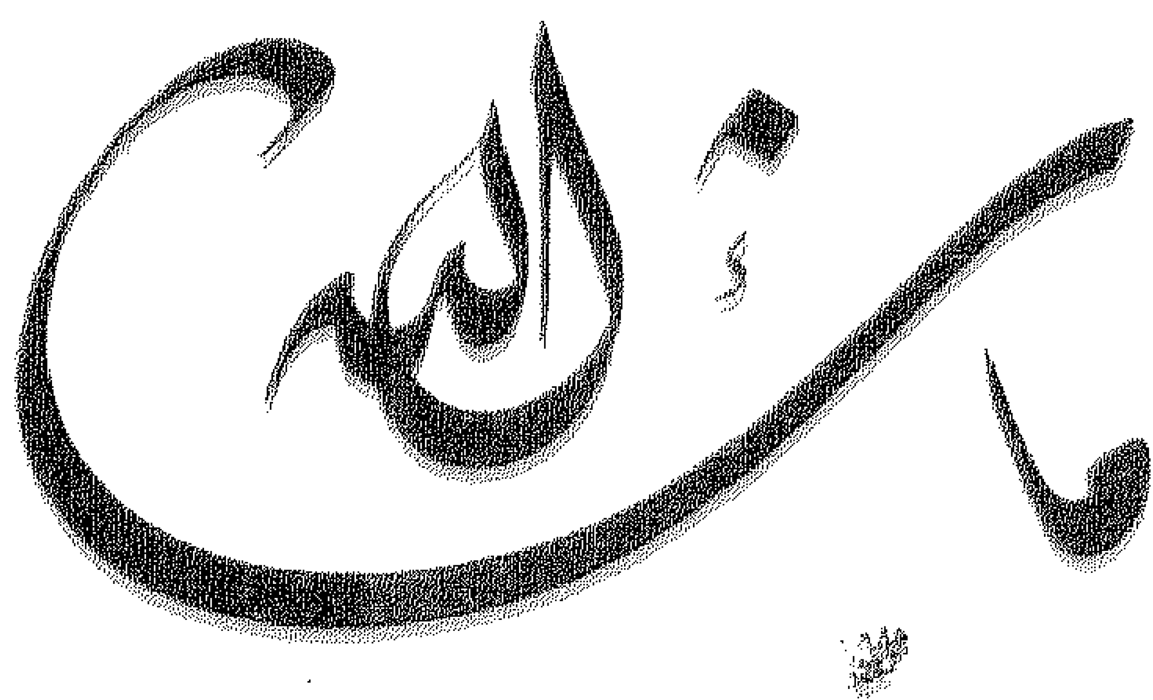












روائع الخط العربي

مع أحد معارض مركز ارسيكا - إستانبول

في السيطرة والإمداد بالغلة ، وهذا المعنى مشتق عن الحدس الأولي (غلّ) الذي يعني القيد ويعني الثروة ، أي أن كلمة غالب في العربية قد جمعت بوقت واحد صفة السيطرة والرحمانية التي يختص بها الله دون سواه . أما كلمة (الله) فإنها الكلمة الأكثر بلاغة والتي تعني مفهوم الرب عند الإسلام والعرب ، والتي تستعمل حتى في اللغات الأوربية للدلالة على هذا المفهوم المتعالي الأزلي غير المشخص . فالتشديد والمد الذي يرافق اللام الأولى يعطيها هذا المعنى المتعالي . كذلك الصفة المستقلة التي تختص بها هذه الكلمة والتي تجعلها غير قابلة للتثنية أو الجمع أو الاشتقاق تعطيها معنىً غير قابل للتأويل والوصف ، وغير قابل للتكاثر لأنه واحد في ذاته . ولقد أكد الخطاطون على حرف الألف في كلمة الله لدلالته على الوحدانية .

وهكذا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها ، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة ، للرابطة القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة .

يحمل الحرف دلالات مختلفة ، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباط أحرفها ارتباطاً عضوياً بالمعنى ، فالراء مثلاً في الكلمات التالية (جرّ ، خرّ ، فرّ ، كرّ) إلخ .. لها صورة الحركة التي نفرضها على الكلمة كذلك شأن الدال (ـ مدّ ـ عدّ ـ كدّ ـ ودّ ـ ردّ) . فيها البذل ، ثم إن للحرف قيمة قدسية سرية ، نراها واضحة في القرآن الكريم ، عندما نبتدئ بعض السور بها مثل : (ياء سين ، ونون ، وكاف هاء ياء عين صاد ..) إلخ ..

وكثيراً ما نرى في الرقش العربي حروفاً منفصلة أو مبهمة ، كانت هي ذاتها أساساً أو موضوعاً للوحة فنية . ويرجع ذلك إلى أن العرب وفي الإسلام خاصة ، قد أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً[٢٠] . أما الباء فلها حرمتها ، لأنها أول حرف في القرآن ، والجيم كانت كناية عن الصدغ ، والصاد هي مقلة الإنسانية ، والهاء هي الهوية الإلّهية عند ابن عربي . والميم كانت تعبيراً عن الضيق . أما الألف فلقد كانت ذات أهمية خاصة عند العرب لأنها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة الله المطلقة ، وعن سهل

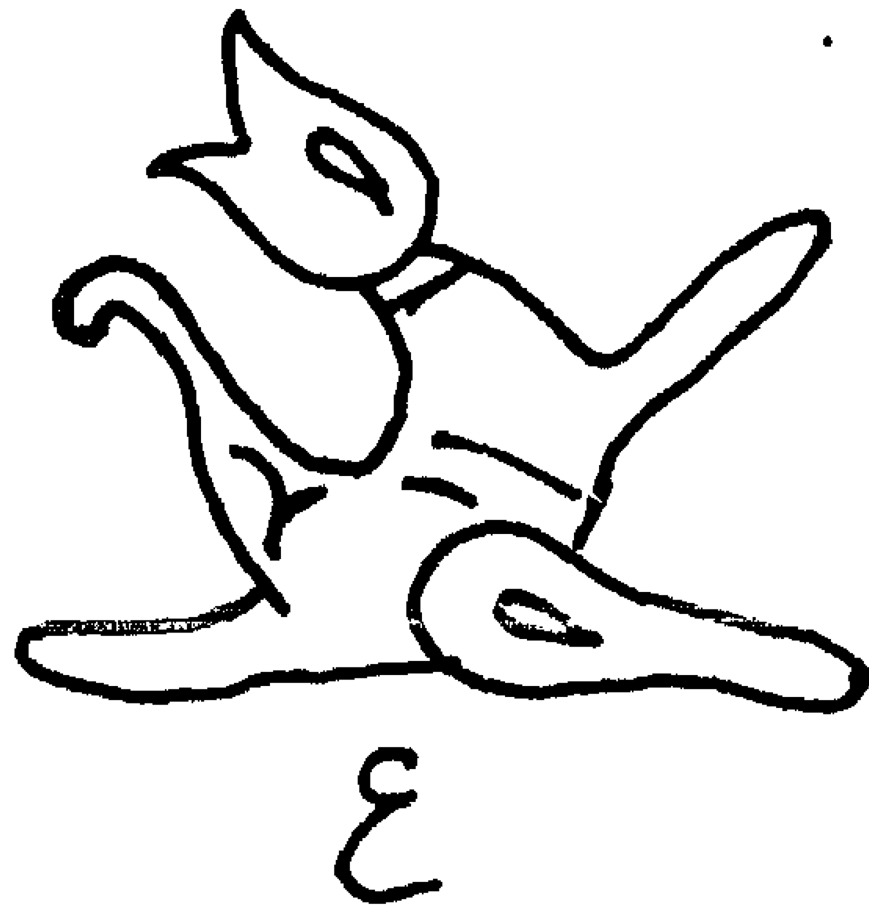
التستري الصوفي المتوفى عام ٨٩٦ هـ قال : « إن الألف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف إلى الله الذي آلف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء » . وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوف ، وكان هذا الحرف رمزاً للرسول (محمد ﷺ) إذ أن الفرق بين الله الأحد ورسوله الإنسان الكامل (أحمد) هو ميم واحدة[٢١] .

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله ، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة ويقول ابن المعتز :

كأن السقاة بين الندامى　　ألفات على السطور قيام

وصورة الجيم هي : الأذن ، والدال : صورة العاشق الذي صار دالاً من شدة الحزن ، والسين هي : الأسنان الجميلة ، والميم : الفم الجميل ، وكانت الواو : صورة الزورق والراء : صورة الهلال وهكذا .

والخط العربي يعتبر مظهر العبقرية الفنية عند العرب والمسلمين ، ولقد كان أولاً وسيلة للمعرفة ، ابتدأ منذ أن كان جنيناً في رحم الكتابة الفينيقية ، ثم توضح في الكتابة الآرامية ، ثم في الكتابة النبطية المتأخرة ، حتى بلغ كماله وجماله في الكتابة العربية ، وأصبح فناً له ما يقرب من مئة أسلوب وطريقة ، من أشهرها الكوفي والثلث والرقعي والفارسي والديواني .. وفروع هذه الخطوط ، بل إن ابن البواب (توفي ١٠٢١ م) قدم في نطاق الخط الثلث فقط سبعة عشر قلماً ؛ وهي (**الثلث المعتاد - المنثور - المقترن - التواقيع - جليل الثلث - المصاحف - المسلسل - الغبار - النسخ الفضاح - جليل المحقق - الريحان - الرقاع - الرياشي - الحواشي - الطومار**)[٢٢] .





خط الثلث - كتابة وتركيب - الخطاط مصطفى راقم



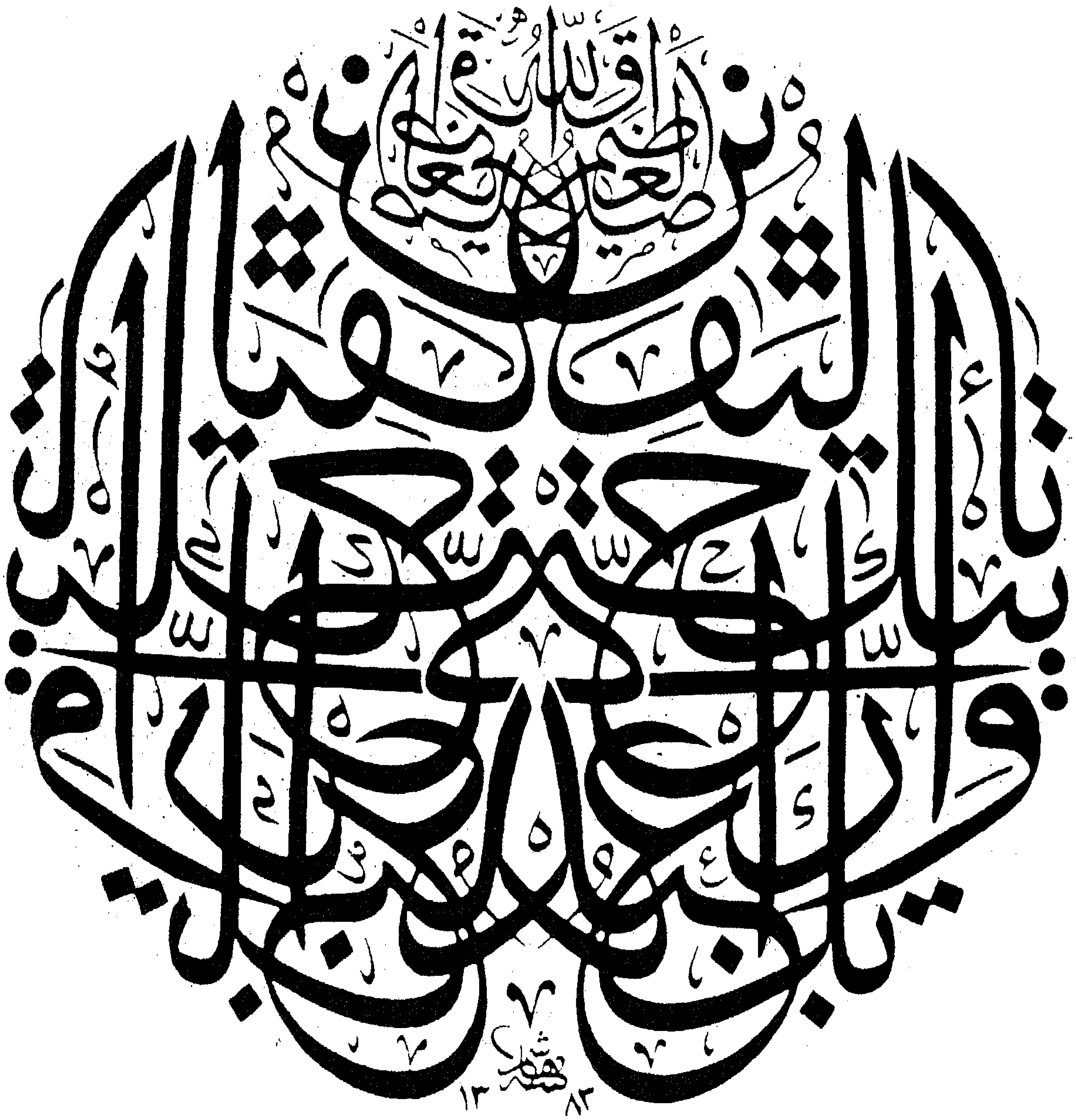
خط ديواني جلي مزخرف على شكل نجمة

لقد كان أبو حيان التوحيدي (المتوفى عام ١٠٢٢ م) أبرز من تحدث في جمالية وتقنية الخط ، توضح ذلك رسالته[٢٣] تحت عنوان (علم الكتابة) وهي من أهم ما ألف بالعربية في هذا الفن ، ولا يخفف من أهميتها ما ورد قبلها في (الفهرست) (والرسالة) (وجامع محاسن كتابة الكتاب)[٢٤] .

ولقد امتهن أبو حيان مهنة الوراقة ، أي نسخ الكتب ، وكان خطه جميلاً ، واتصل بأكثر خطاطي زمانه المشهورين من أصحاب الأقلام البارعة ، وأرباب الخطوط اليانعة . والخط السائد في زمانه ، هو الخط الكوفي وكان على اثنتي عشرة قاعدة .

ويعدد التوحيدي أنواع الخط الكوفي فيورد منها : (**الإسماعيلي ، والمكي ، والأندلسي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغدادي ، والمشعب ، والريحاني ، والمجرد ، والمصري**) . فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ماهو مستعمل قديماً ، ومنها قريبة الحدوث وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم ، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم .

الخط هندسة روحانية



خط الثلث ـ كتابة وتركيب ـ الخطاط هاشم



خط الثلث ـ كتابة وتركيب ـ عزيز الرفاعي



بسم الله / بسملة وسورة الإخلاص للخطاط أحمد قره حصارى

لَا غِـنَى كَالْعَقْ

كَالْجَهْلِ وَلَا مِ

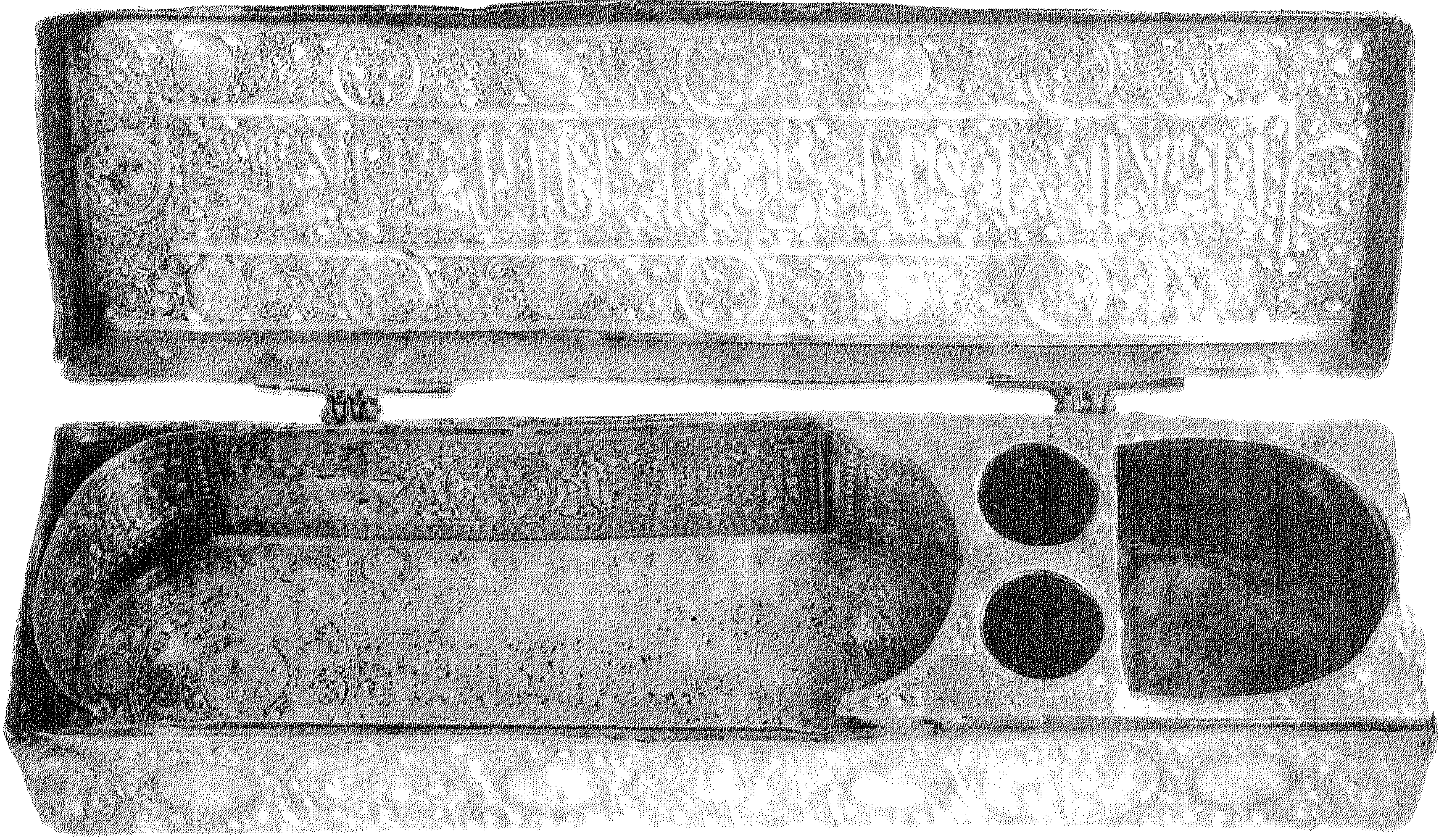
وَلَا ظَهِـيرَ

لِ وَلَا فَقَرَ

يرَاثَ كَالأَدَبِ

المُشَاوَرَةِ

عَلِي ابن أَبِي طَالِبٍ



دواة من النحاس المطعم بالفضة والذهب «متحف اللوڤر باريس»

شُروط الخَطِّ الجَميل

يضع أبو حيـان شروطـاً للخـط الجميل فيقول[٢٥] : « والكاتب يحتـاج إلى سبعـة معـان : الخـط المجرد بـالتحقيـق ، والمحلى بـالتحـديـق ، والمجمـل بالتحويق ، والمزين بـالتخريق ، والمحسن بـالتشقيق ، والمجـاد بـالتـدقيق ، والمميز بالتفريق .

أما المجرد **بالتحقيق** فإبانة (الحروف كلهـا) ، منثورهـا ومنظومهـا ، مفصولها وموصولها ، بمداتها وقصراتها ، وتفريجاتها وتعويجـاتهـا ، حتى نراهـا كأنها تبتسم عن ثغور مفلّجة ، أو تضحك عن رياض مدبجة .

وأما المراد **بالتحديق** ، فإقامة (الحاء والخـاء والجيم) ومـا أشبههـا على تبييض أوسـاطهـا ، محفـوظـة عليهـا من تحتهـا وفـوقهـا وأطرافهـا ، أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المفتّحة .

وأمـا المراد **بـالتحـويـق** فـإدارة (الـواوات والفـاءات والقـافـات) وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة .

وأمـــا المراد **بـــالتخريـــق** فتفتيـــح وجـــوه (الهـــاء والعين والغين وما أشبههـا) ، كيفما وقعت أفراداً وأزواجـاً ، بمـا يـدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها .

وأما المراد **بالتعريق** فإبراز (النون والياء ومـا أشبههـا) ، ممـا يقع في أعجـاز الكلمـة مثـل (عن وفي ومتى وإلى وعلى) بمـا يكـون كالمنسـوج على منوال واحد .

وأمـا المراد **بـالتشقيـق** فتكنف (الصـــاد والضـــاد والكاف والطـــاء) وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي . فإن الشكل يصح ومعها يحلو ، **والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية .**

وأما المراد **بالتنسيق** ، فتعميم (الحروف كلها) ، مفصولهـا وموصولهـا بالتصفيـة ، وحيـاطتهـا من التفـاوت في التـأديـة ، ونفض العنـايـة عليهـا بالتسوية .

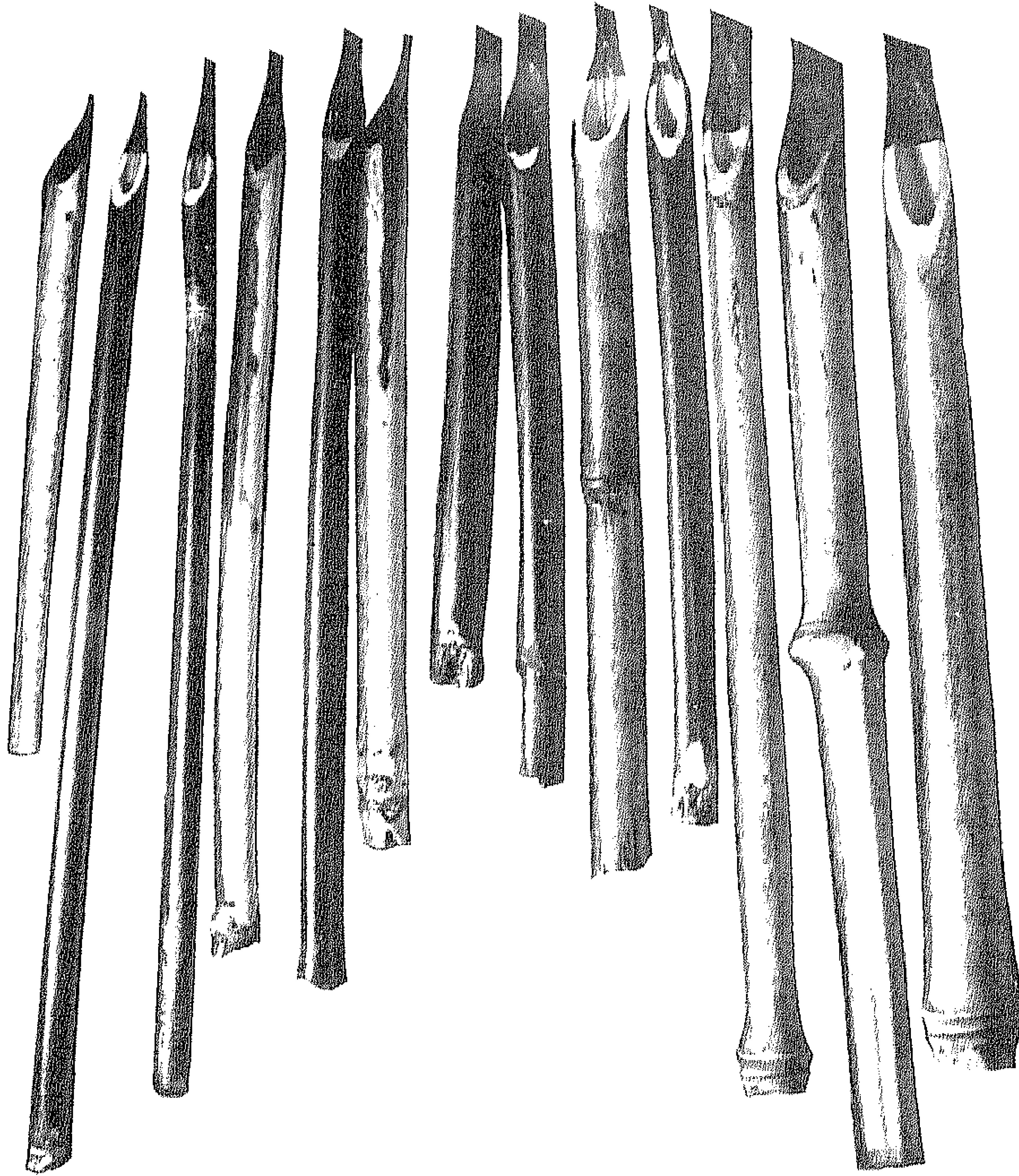
وأما المراد **بالتوفيق** فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقاً لا خلافاً .

اقْـرَأْ

وأما المراد **بالتدقيق** ، فتحديد أذناب الحروف بإرسال اليد ، واعتمال سن القلم ، وإدارته مرة بصدره ، ومرة بسنيه ، ومرة بالاتكاء ومرة بالإرخاء ، بما يضيف إليها بهجة ونوراً ورونقاً وشذوراً .

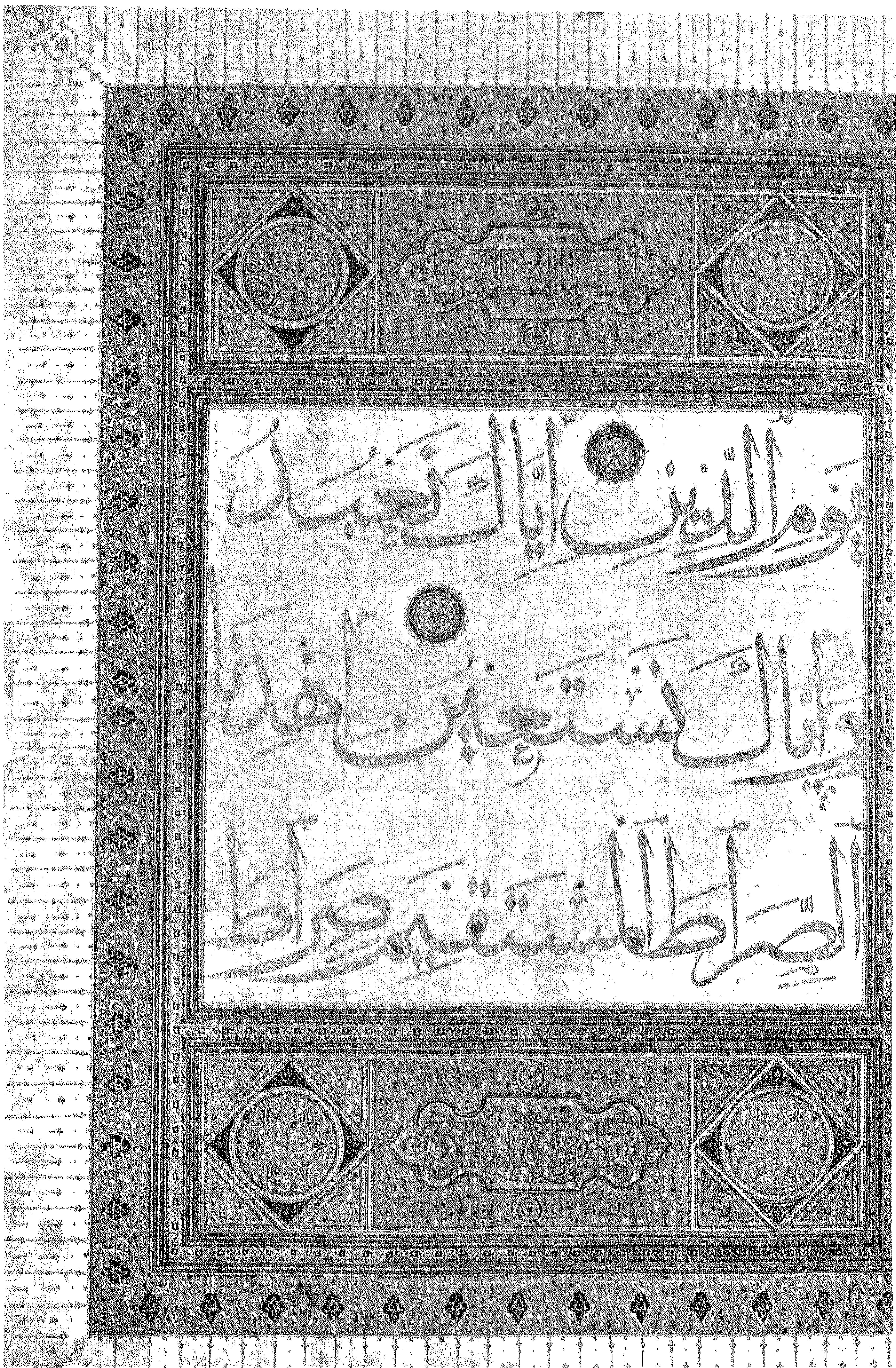
وأما المراد **بالتفريق** ، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ، وملابسة أول منها الآخر ليكون كل حرف منها مفارقاً لصاحبه بالبدن ، جامعاً بالشكل الأحسن » .

ويختم أبو حيان شروط الخط الجميل ، بشرط أساسي جامع فيقول « فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتياً ، وفعله مواطئاً وقريحته عذبة وطينته وطئة » .





مشكاة من النحاس المطعم بالفضة والذهب «القرن ١٤»



جزء من صفحة من قرآن كريم كُتبت بالريحاني والسورة بالكوفي المزخرف «مكتبة مشهد»



طغراء السلطان عبد الحميد بن عبد المجيد

كتبه سامي

ـ أدَوَاتُ الْكِتَابَةِ وَالخَطّ .

الكاتب سواءً وراقاً أو محرراً خطاطاً يستعمل أدوات لا بد منها ، هي القلم والقرطاس والحبر .

أما **القلم** فكان مسماراً خشبياً في الكتابة المسمارية ، وكان قصبة في الكتابة الهيروغليفية ، وكلمة القلم وردت في القرآن الكريم قسماً ﴿ نٓ ، والقلم وما يسطرون ﴾ ، والكلمة من البري والتقليم ، وكان يحمل اسم اليراع وهو القصب أو المزبر ، ولقد تفنن الشعراء والكتاب بوصف القلم وتكريمه . والقلم هو قصبة نباتية يقوم الكاتب بإعدادها للكتابة وهو يحتاج في ذلك إلى أدوات ذكرها القلقشندي : المقط أو المقصة وهي قطعة صلبة يقطع عليها القلم ، والمقلمة وهي علبة الأقلام والأحبار والمديّة وهي السكين على ثلاثة أنواع ، للبري وللشق وللقط ، والمحبرة والفرشة في أسفلها وهي بطانة قماشية ، والمسحة قماش لمسح القصبة بعد استعمالها .

وكان **بري** القلم سراً كما يقول ابن البواب وعليه تبنى صلاحية القلم . ويكون **شق** القلم من وسطه وليكن غليظ السنّين ، ويتم **قط** رأس الجلفة بانحراف معتدل يختلف باختلاف نوع الخط ، على أن تكون السكين مضجعة ، أما **القرطاس** ، فلقد كان لوحاً من الطين المجفف عند السومريين وكان البردي عند المصريين ثم أصبح الرق ، وهو جلد الغزال أو غيره عند المسلمين ، ثم ظهر الورق أو الكاغد منذ عهد الرشيد وانتشر في المشرق العربي ومغربه ، إلى جانب الرق والبردي ، وتضم هذه القراطيس في درج أي لفائف أو في دفاتر . وبقيت الكتابة على الرق تكريماً لها وتجويداً وترسيخاً ، لأن الرق يقاوم عوامل البلى ولمزايا أخرى ذكرها الجاحظ في رسالة الجد والهزل . وأقدم مصحف كتب على الورق يعود إلى عام (٣٦١ هـ / ٩٧٢ م) محفوظ في شستربتي وآخر في إستانبول .

والمداد أو الحبر ، يصنع من الهباب ومسحوق الفحم أو سخام النفط ممزوجاً بالصمغ يضاف إليها العسل والعفص والكافور وماء الآس للتنقية والتلوين ، وكذلك يستعمل قشر الرمان والزرنيخ للتلوين والذهب للتذهيب ، ولقد وصف ابن مقلة طريقة تحضير الحبر شعراً .

وقدم أبو حيان في رسالته عن علم الكتابة ، تفاصيل عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطها ، والقلم هو الوسيلة الأساسية لفن الكتابة ، ولذلك وجب اختياره بدقة « وخير الأقلام ما استكن نضجه في جرمه ، وجف ماؤه في قشرته ، وقطع بعد إلقاء بزره ، وصلب شحمه وثقل حجمه » ، « والقلم **المحرف** يكون الخط به أضعف وأحلى ، **والمستوي** أقوى وأصفى ، **والمتوسط** بينهما يجمع أحد حاليهما ، وما كان في رأسه طول ، فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة ، وما قصر فبخلافه » .

ويتم بري القلم بأربعة طرق :

الفتح : وهو في القلم الصلب أكثر تقعيراً ، وفي الرخو أقل ، وفي المعتدل بينهما .

والنحت : أي نحت حواشي القلم وبطنه فيكون مستوياً من جهة السنين معاً ولا يحيف على أحد الشقين فتضعف سنه ، وتكون شحمة القلم في بطنه متساوياً وأن يكون الشق متوسطاً لجلفة القلم دق أو غلظ .

الشق : إذا كان القلم صلباً فيشق أكثر الجلفة ، وإن كان رخواً يكون مقدار ثلث الجلفة ، وإن كان معتدلاً يتوسط .

القط : وهو إما محرف أو مستو أو قائم أو مصوب .

وأجودها المحرف المعتدل . ويكون الخط به أضعف وأحلى .

ومن الخطاطين من يجنح إلى تدوير القطة ويمدها ، ويرغب فيها ، وأعني بالمدورة أن لا تظهر لها تحريفاً .

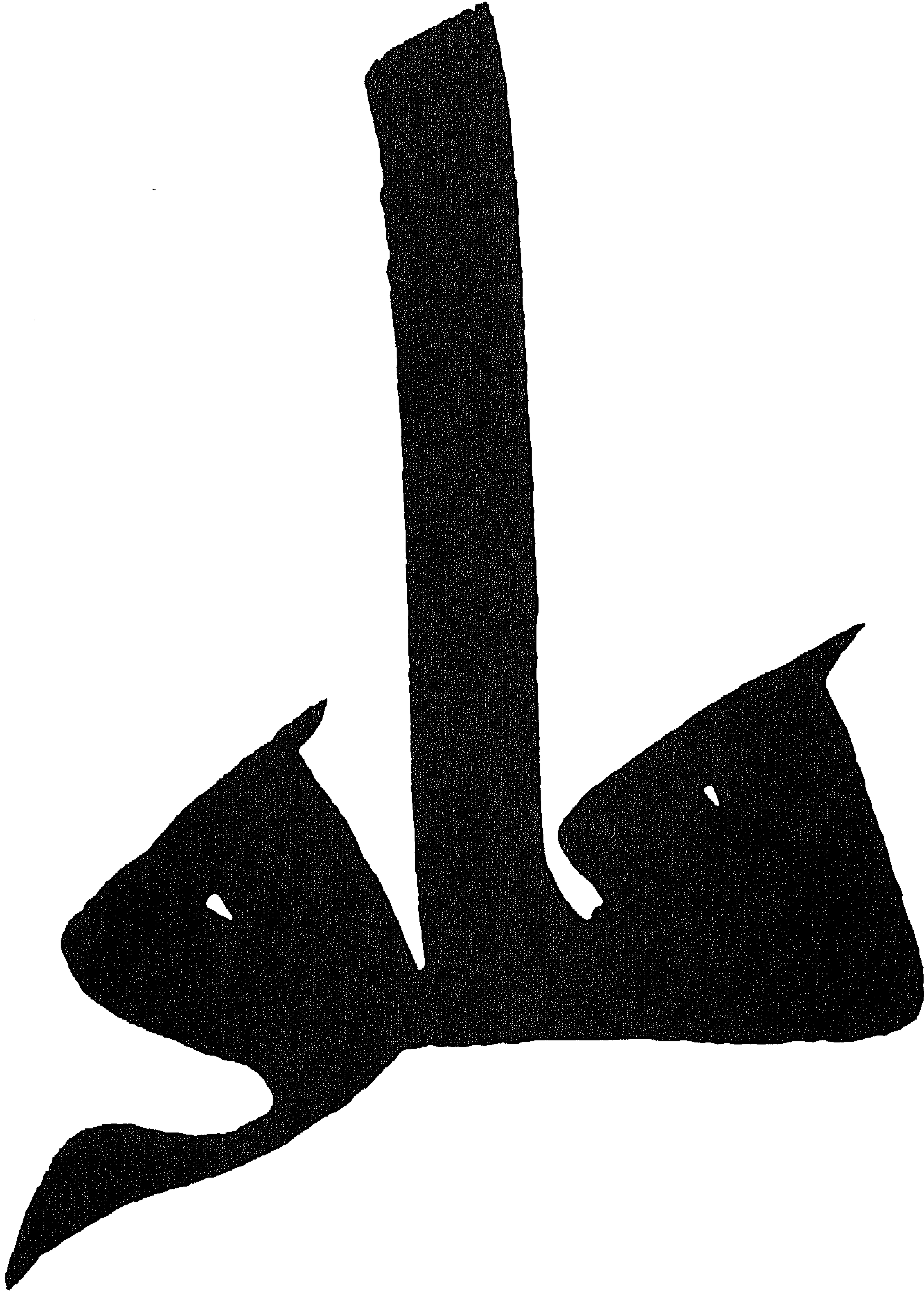
أما القط المستوي ، فيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء ، لا يميل إلى جهة ، والخط به أقوى وأصفى . وأما القط القائم ، فأن يكون استواء القشرة والشحمة معاً

والقط المصوب ، غير محمود وهو قط الجلفة مع عدم استواء القشرة والشحمة ، ويقول الخطاط الوزير ابن مقلة : « أطل الجلفة وحسنها وحرف القطة وأيمنها ، والقط هو الخط » .

من خلال ما تقدم نستطيع أن نستخلص أسماء أقسام القلم :

القصبة : وتغلفها **القشرة** ، وتحت القشرة **الشحمة** ، وعند بري القلم تتم فتحة ، فتشكل ما يسمى **البطن** . وفي طرفي البطن **الحواشي** ، ورأس القلم الجلفة ، وتنتهي **بالقطة** وطرفا القطة يسميان **السنان** ...

والقلم أنواع ، منها **الفارسي والبحري والنبطي** .. حسب نوع القصب .



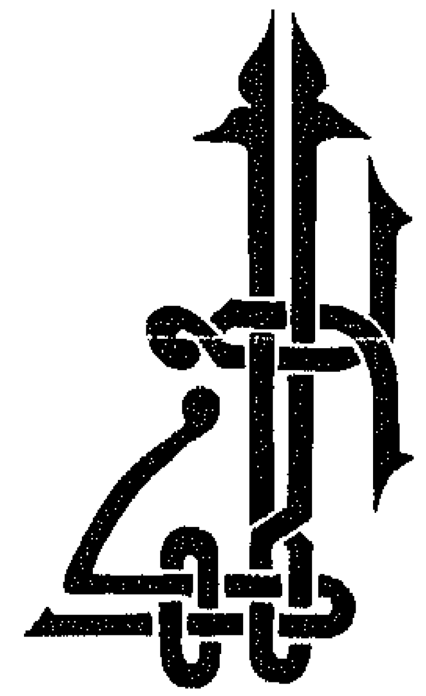
يستعرض أبو حيان بعض المبادئ التعليمية التقنية التي جاء بها غيره من مشاهير الوراقين والخطاطين ، فيقول على لسان إبراهيم بن العباس مخاطباً غلاماً بين يديه[٢٦] :

« ليكن قلمك صلباً بين الدقة والغلظ ، ولا تبره عند عقدة ، فإن فيه تعقيد الأمور ، ولا تكتب بقلم ملتوٍ ، ولا ذي شق غير مستوٍ ، فإن أعوزك الفارسي والبحري ، واضطررت إلى الأقلام النبطية ، فاختر منها ما يضرب إلى السمرة ، واجعل سكينك أحد من الموس ، ولا تبر به غير القلم ، وتعهده بالإصلاح ، وليكن مقطك أصلب الخشب لتخرج القطة مستوية ، وابر قلمك إلى الاستواء لإشباع الحروف ، وإذا أجللت فإلى التحريف . وأجود الخط أبينه ، وأجود القراءة أبينها » .

وكان الحسن بن وهب يقول : « يحتاج الكاتب إلى خلال ، منها : تجويد بري القلم ، وإطالة جلفته ، وتحريف قطته ، وحسن التأني لامتطاء الأنامل ، وإرسال المدة بقدر إشباع الحروف ، والتحرز عند إفراغها من التطليس ، وترك الشكل على الخطأ . والإعجام على التصحيف ، وتسوية الرسم ، والعلم بالفضل ، وإصابة المقطع » .

وينصح سعيد بن حميد الكاتب ، أن يتبع الفنان الخطاط ما يلي :

« أن يأخذ القلم في أصلح أجزائه ، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه ، ويعطيه من أرض القرطاس حظه ، ولا يكتب بالطرف الناقص في سنه ، ويضعه على عيار قسطه ، ويصوره بأحسن مقاديره ، حتى لا يقع التمني لما دونه ، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه ، ويعدله في شطره ، ويشبهه مما يأتي من شكله ، ويقرن الحرف بالحرف ، على قياس ما مضى من شرطه في تقريب مساحته وتبعيد مسافته ، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير سطره ، ويسوي أضلاع خطوط كتابته ، ولا يحليه بما ليس من زيه ، ولا يمنعه ما هو له بحقه ، فتختلف حليته وتفسد تسميته[٢٧] .



وينصح أبو علي بن مقلة ، الوزير الخطاط ، باستعمال حبر خاص للحصول على خط نقي واضح ، ووصفة هذا الحبر هي التالية :

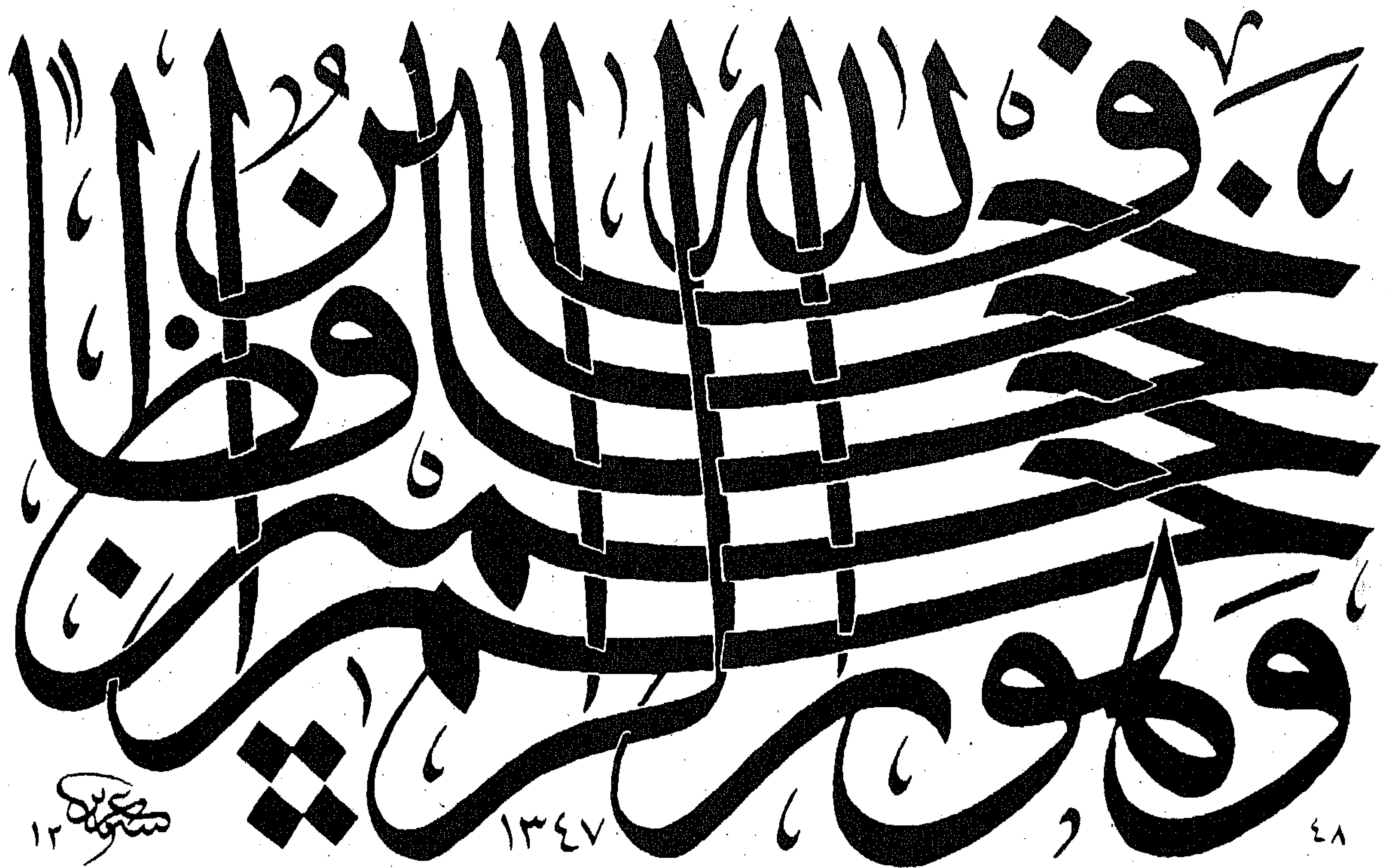
« تنخل وتصفى ثلاثة أرطال من سخام النفط ، ثم توضع في قدر تسعة أرطال من الماء ، ورطل من العسل ، وخمسة عشر درهماً من الملح ، وخمسة عشر درهماً من الصمغ العربي ، وعشرة دراهم من عفص مطحون ، ويترك على نار هادئة حتى يتكاثف كالطحين ، فيوضع في القناني ، وبعد ذلك تؤخذ كمية قليلة منه عندما يراد الخط به ويمزج مع الماء حسب الحاجة ، ويمكن أن يضاف إليه الكافور لتطييب رائحته ، والصبر لمنع وقوف الذباب عليه » .

ويتحدث ابن البواب عن تقنية الخط الجميل فيقول في قصيدة شعرية :

يا من يريد إجادة التحرير ... ويروم حسن الخط والتصوير
إن كان عزمك في الكتابة صادقاً ... فارغب إلى مولاك في التيسير
اعدد من الأقلام كل مثقف ... صلب يصوغ صناعة التحبير
وإذا عمدت لبرية ، فتوخه ... عند القياس بأوسط التقدير
انظر إلى طرفيه ، فاجعل بريه ... من جانب التدقيق والتحضير
واجعل لجلفته قواماً عادلاً ... يخلو عن التطويل والتقصير
والشق وسطه ليبقى بريه ... من جانبيه مشاكل التقدير
حتى إذا أتقنت ذلك كله ... إتقان طب بالمواد خبير
فاصرف لرأي القط عزمك كله ... فالقط فيه جملة التدبير
لا تطمعن في أن أبوح بسره ... إني أضن بسره المستور
لكن جملة ما أقول بأنه ... ما بين تحريف إلى تدوير
وألق دواتك بالدخان مدبراً ... بالخل أو بالحصرم المعصور
وأضف إليه مغرة قد صولت ... مع أصفر الزرنيخ والكافور
حتى إذا ما خمرت فاعمد إلى ... الورق النقي الناعم المخبور
فاكبسه بعد القطع بالمعصار كي ... ينأى عن التشعيث والتغيير
ثم اجعل التمثيل دأبك صابراً ... ما أدرك المأمول مثل صبور
ابدأ به في اللوح منتضياً له ... عزماً تجرده عن التشمير
لا تخجلن من الرديء تخطه ... في أول التمثيل والتسطير
فالأمر يصعب ثم يصبح هيناً ... ولرب سهل جاء بعد عسير

حتى إذا أدركت مـــا أملتـــه　　أضحيت رب مسرة وحبـــور
فـاشكر إلهـك واتبع رضـوانـه　　إن الإلـــه يجيب كل شكـــور
وارغب لكفـك أن تخـط بنـانهـا　　خيراً تخلفـــه بـــدار غرور
فجميـع فعـل المرء يلقـاه غـداً　　عنـد التقـاء كتـابـه المنشـور





كتبها عزيز الرفاعي وكررها حامد

- الخَطُّ العَرَبِيُّ بَيْنَ المَوْهِبَةِ وَالدُّرْبَة.

في بـدايـة البحث في جمـاليـة الخـط العربي لا بـد من التميز بين النص الخطي الإبـداعي ، والنص الخطي النقلي ، والنص الخطي النقلي يـذكرنـا **بالمحاكاة** والمشـابهـة (Nimisisme) في الفن التشكيلي ومـا أثير حول هـذه القضية من جدل منـذ عهـد أفلاطون وأرسطو . والمقصود بـالمحـاكاة في الفن التشكيلي نسخ الطبيعة والأشياء نسخاً أميناً ، ولكن تختلف درجة المشـابهـة من النقل الحاذق الدقيق إلى النقل مع التدخل الـذاتي الـذي تمادى أحيـانـاً حتى وصل إلى التحوير ، وتختلف المحاكاة في الخط اختلافاً بينـاً ، وذلـك أن الخـط لا ينتمي إلى الـواقـع والطبيعـة منـذ أن هجر الهيروغليف وصـار نصـاً (مونوغرافياً) مرتبطاً عضوياً بالدلالة ، فالمحاكاة هنا تقع في نقل النص من نص آخر ، ويتحدث نقاد الخط العربي عن محـاكاة الأسـاليب السـابقـة وهم

يعيبون ذلك ، إلا عندما يكون النقل لممارسة الدربة والتعليم ، وعندها وللأمانة يقترن اسم الخطاط مع اسم الخطاط المنقول عنه عند التوقيع ، وكثيراً ما كان الخط المنقول يكتب بحبر غير ثابت كتجربة عارضة للتمكن من ميزات أسلوب الشيوخ ، وكان خط ابن الشيخ حمد الله الأماسي موئلاً للمحاكاة والنقل التعليمي .

وفي كتاب (صبح الأعشى) يناقش القلقشندي قضية المشابهة والتقليد ، فيرى الأخذ عن الشيوخ ضرورة لازمة لكي تتكون لدى الناقل « ملكة لكثرة مشقه واستمراره ودوامه » ، وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع ، وهو الحال في جميع الصناعات أي (الفنون) . ولكنه يعود ليقول إن كثيراً من أصحاب الخطوط قد كتبوا **طبعاً** دون التوقيف من أحد على طريقة من طرق المحررين .

إن العناصر الإبداعية المشتركة بين الفن والخط لا تمنع الحديث عن دور **العلم والتعليم** ولا سيا في تكوين الخط ، فالقاعدة والقانون الذي يحكم النص الخطي قد يوقع الخط في شبهة انتسابه إلى العلم ، ولكن لا بد أيضاً من تذكر انزلاقات الفن التشكيلي العديدة باتجاه القاعدة والقانون والنظام ، كأنظمة الفن الكلاسي الثلاثة التي لم يخرج عن نمطيتها خلال ألف عام . كذلك سيطرت **النسبة الفاضلة** على جمالية الخط العربي ، حتى أشكل على الجمالي الإسلامي تحديد ماهية الخط ، ولكن التكوين والتركيب في بناء النص الخطي كثيراً ما أنقذ نظام الخط من حدوده الحصينة ليطلقها في رحاب كتلة التكوين حرة ، تشكل صيغة ذاتية إبداعية متجاوزة النمطية والقاعدة ، وهذه **الذاتية** التي تتجلى في أعمال كثير من الخطاطين الشيوخ ، كانت سبيلاً لتجاوز القاعدة لحساب الجمالية ، ونظرة متأنية على أعمال المستعصمي (ت ١٢٩٨م) ، وحمد الله الأماسي (ت ١٥٢٠م) ، وهاشم البغدادي (ت ١٩٧٦م) ، وممدوح الشامي (ت ١٩١٩م) ، وسيد إبراهيم المصري تؤكد لنا أن النسبة الفاضلة ، لم تكن إساراً يحد من موقف جمالي ذاتي يؤكد فنية الخط ويبعده عن صيغة النظام ، حتى في الخط الكوفي ، فإن لوحات مصحف الحاضنة لعلي الوراق تضاهي بفنيتها أي لوحة فنية من مدارس الحداثة التي انفصلت عن الواقع والقواعد .

ولقد بدت الحرية بوضوح في الخطوط المعروفة بأسماء الشكستة والسياقت والسنبلي وفي الخط الصيني بل والمغربي ، وكذلك في صياغة البسملة وفي صياغة الطغراء .

ولكن ليس من جدل أن إنتاج النص الخطي يخضع لشرطين أساسيين ، الموهبة والدربة .

وتبدو الموهبة أحياناً حالة عبقرية ، ولكن الخطاط لكي يتحقق عبقرياً لا بد أن يسير في طريق الدربة الطويل ، تحدوه قاعدة ينطلق منها أو مدرسة يكتسب من تجاربها لكي يجعل عملية الإبداع ممكنة كما يقول كنط ، والعبقرية جهد طويل .

وتنزع الموهبة بطبيعتها الخلاقة إلى تجاوز القاعدة ، وتكثيف الدربة لتكوين الأسلوب الذاتي ، ونادراً ما نرى من الخطاطين أو من الفنانين من حدد أسلوبه قبل أن يختار مشوار الممارسة القاعدية ، متفيئاً بتجارب الخطاطين الآخرين وأساليبهم ، ولكن هل تشكل هذه الأساليب نموذجاً ومساراً جدياً ، أم أنها تشكل تراثاً ، في الحالة الأولى يستمر الخطاط تلميذاً تابعاً يكرر الأساليب السابقة وفق قاعدة ثابتة محددة . وفي الحالة الثانية يرى الخطاط في أساليب الآخرين هوية الفن أو الخط فيعيش في مناخها متابعاً طريقه في خلق أسلوب جديد يزيد هذا التراث غنى .

والتراث عامة ليس أيديولوجية إرغامية قمعية ، وليس تقليداً يمارس بحكم العادة أو بحكم الوظيفة لإرضاء ملكة التذوق أو ملكة النقد والحكم ، بل هو مؤسس لملكة الإبداع وليس مجرد مصوّب لحدوس الحكم الجمالي والنقد الفني ، هنا يبدو بجلاء الفرق بين النمذجة في الخط ، التي قد تقدم لنا صيغاً ونصوصاً تتمتع بالحذق والمهارة حيث القصد من النمذجة خدمة الموضوع كما هي في خطوط الحاسوب ، وبين الإبداع في الخط حيث تتجلى الموهبة أو العبقرية صانعة للنموذج الذاتي وليست تابعة للنموذج القاعدي التقليدي ، ولكن يبقى السؤال قائماً ، هل يمكن ـ في الخط خاصة ـ الاستغناء عن النموذج التقليدي ؟ إن حكماً شمولياً (غشطالتياً) على النص الخطي ، يؤكد أن هذا النص يقع غالباً في منطقة تقاطع مساحتي التقليد والإبداع ،

بمعنى أن تحقيق النص الخطي يخضع لنسبة تقاطع هاتين المساحتين . وقد يبدو هذا التحليل ديالكتيكيا ، ولكنه لا ينفي عن النص صفة الإبداع ، بل يضعه - كما هو الفن - في دائرة النقد الاستطيقي الصحيح ، فنحن لا نستطيع أن ننقد أي نص خطي إلا من تقاطع مساحتي الموهبة والدربة ، وتقاطع مساحتي الإبداع والتقليد ، لكي يبقى هذا النص تحت عنوان الفن وليس تحت عنوان الصنعة أو الهوى .

- الزَّخْرَفَةُ وَالتَّرْقِينُ وَالمُنَمْنَمَات .

ارتبطت الزخرفة بالخط حتى أصبحت المقارنة جائزة بين الرقش الهندسي والخط الكوفي من جهة ، وبين الرقش النباتي والخط الليّن من جهة أخرى ، وعلى الرغم من تحفظ المتشددين ، فلقد كان أكثر المخطوطات مزيناً بترقينات واقعية تشبيهية ، مثل كتاب الأغاني ، وكتاب الترياق ، ومقامات الحريري ، وكتب الطب لديسكوريدس ، وكتاب منافع الحيوان ، وخواص العقاقير ، وكليلة ودمنة .

وكان الواسطي من أشهر الرسامين في العراق ، أما المنمنمات التي رسمها بهزاد ورضا عباسي وغيرهم ، فلقد أصبحت بذاتها لوحات فنية لا تجارى ، مستقلة بأهميتها عن النص الشعري أو التاريخي كما في شعر نظامي والشاهنامه للفردوسي ، وجامع التواريخ لرشيد الدين وكتاب الحِيَل ، إلخ .

أما الزخرفة المجردة أي الرقش (Arabesque) فلقد كان حظها وافراً في المصاحف الشريفة ، وكان الرقاشون والمذهبون يمارسون عملهم بعد انتهاء الخطاط ، وقد يكون المزخرف الخطاط نفسه ، ويسمى المذّهب ، لأن التذهيب كان غالباً على تخطيط وتلوين الصيغ النباتية والهندسية ، التي كانت تزين الحليات وجلود المصاحف والمخطوطات أو بطونها ، وصفحاتها الأولى والأخيرة ، ومقدمات السور والسجدات وإطارات الصفحات ، ولم يذكر المؤرخون أسماء المزخرفين إلا عرضاً . وكانت هذه الرسوم تلون بألوان من مواد طبيعية وأملاح معدنية ، تسحق وتمزج بلاصق مثل الصمغ أو بياض البيض ، وغالباً ما كانت الألوان سراً يحتفظ به

المزخرف ، ولكن بعض المؤلفات ذكرت شيئاً من أسرار هذه الصناعة ومن طريقة حل الذهب ، وتتلخص هذه الطرائق بالتذهيب اللماع والتذهيب المطفي ، ويتم ذلك بوضع ورقة الذهب فوق الزخرفة ، وتدلك بقطعة من المحار ، ولتلميعها تصقل الزخرفة بمسطرة عاجية ، وبعد التذهيب يتم التلويّن .

أما التجليد فيتم بعد جمع الصفحات وربطها بخيوط الحرير ، وكان الغلاف يضع من الجلد الملصق على الأوراق ونادراً ما يلصق على ألواح خشبية . ويضم الجلد المتن ويلصق ويزّين وجها الجلد بزخارف مذهبة مصفوطة على الجلد براسوم معدني .

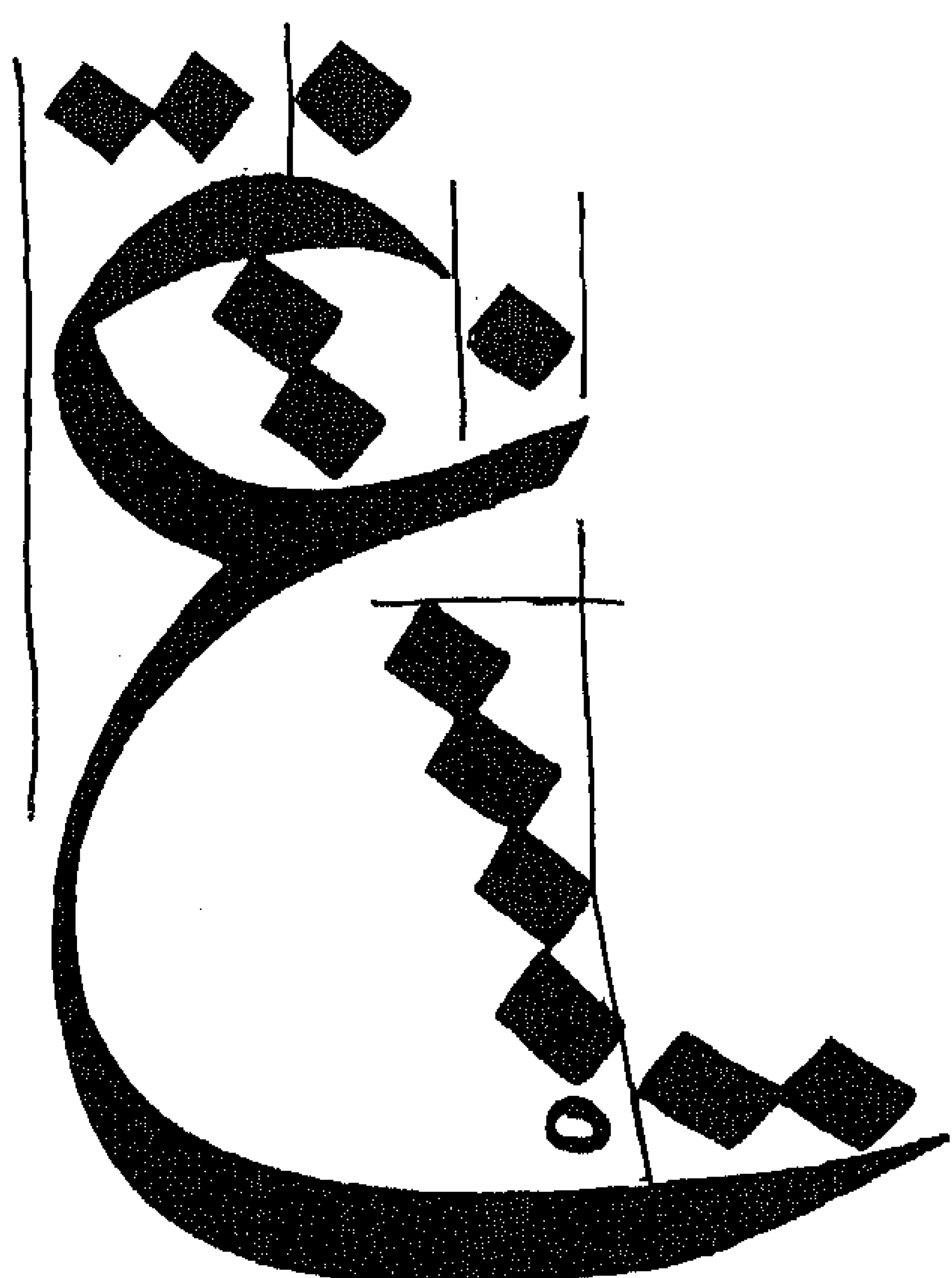
أقوال في مزايا الخط

من الأقوال البليغة في مزايا الخط العربي نختار هذا القول : « خط القلم يقرأ في كل مكان وفي كل زمان ، ويترجم بكل لسان . ولفظ اللسان لا يجاوز الآذان ، ولا يعم الناس بالبيان ، ولولا الكتّاب - أي الفنانين الخطاطين - لانتفت أخبار الماضين وانقطعت أنباء الغابرين . » .

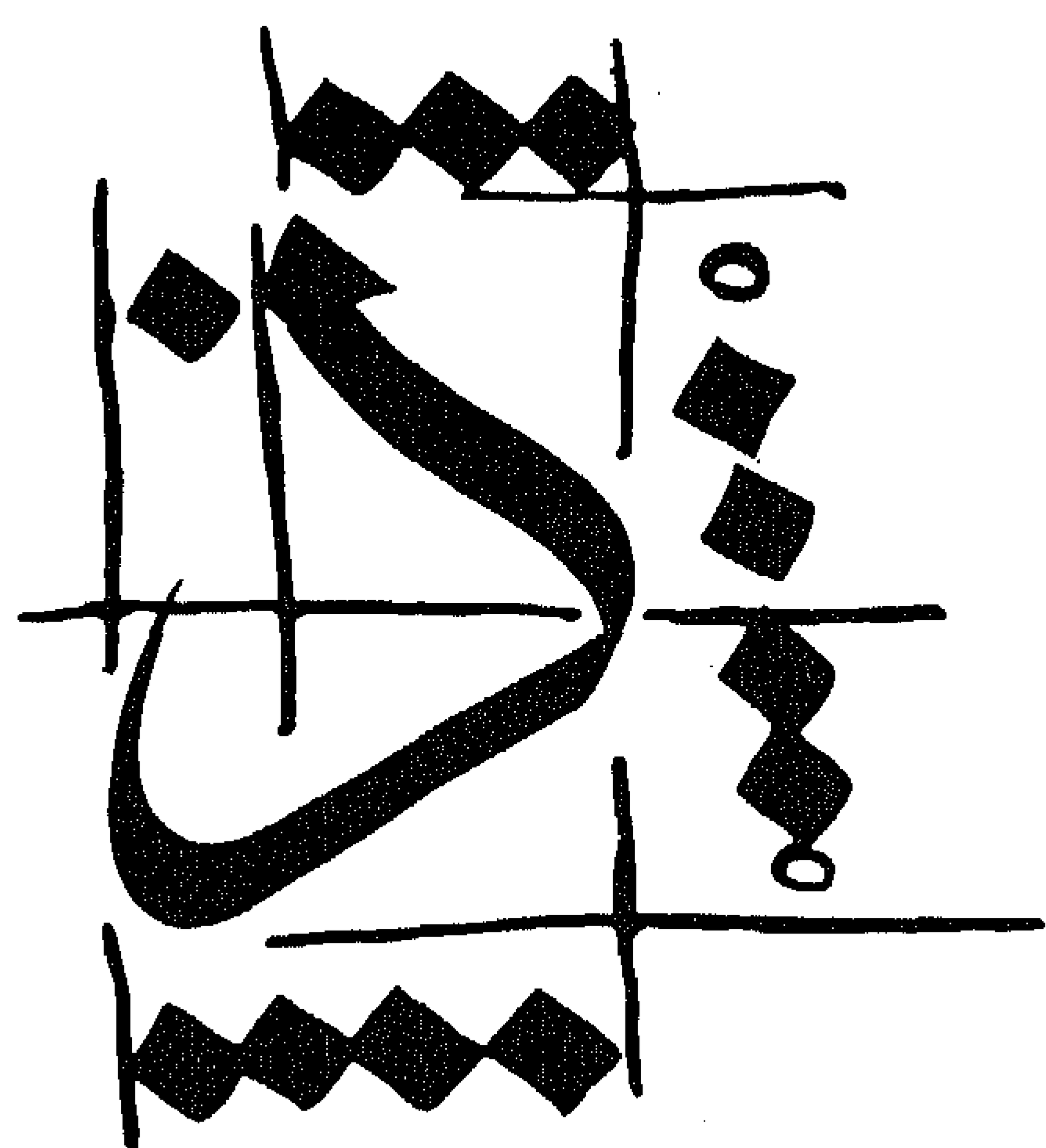
والفن ينقل العواطف الكامنة في النفس ويفصح عنها بشكل فصيح جذاب . فهو يعبر عن العالم الداخلي للإنسان المبدع . وليس فقط عن العالم الخارجي ، وعن آثار الإنسان والزمان . وقال علي بن عبيدة : « القلم أصم ، ولكنه يسمع النجوى ؛ وأبكم ، ولكنه يفصح عن الفحوى ؛ وهو أعيا من باقل ، ولكنه أفصح وأبلغ من سحبان وائل ؛ يترجم عن الشاهد ، ويخبر عن الغائب » .

وقال جبل بن يزيد : « القلم لسان البصير يناجيه بما استتر من الأسماع ، ويناغيه بما استتار من الطباع ، ويحدثه بما حدث وإن كان في البقاع » . ويقول أبو حيان عند تعريفه للفن ، « أنه مؤلف من شكل ومضمون ، من فكر هو الحكمة ، وإبداع هو البلاغة ، وهو لري العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال » .

قال عبد الحميد بن يحيي - كاتب مروان - : « القلم شجر ثمرته اللفظ والفكر ، وبحر لؤلؤه الحكمة والبلاغة ، ومنهل فيه ري العقول الظامئة ، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة . » .





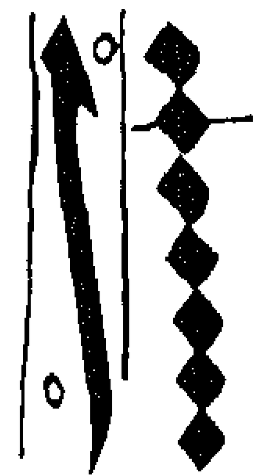




الخط فن بمعنى أنه يستقيم مع الإبداع وينمو بازدهار الحرية فيه ، ولكننا مع ذلك إذا دققنا في الخط العربي ، فإننا نرى أن ثمة مقاييس يمكن استخلاصها لتحقيق سلامة الخط . الأصل إذن أن يقوم الفنان الخطاط ، وليكن ابن مقلة أو ابن البواب بإبداع هذا الخط الذي يصبح أسلوباً راسخاً يعزز قاعدة . ثم يأتي تلاميذ هؤلاء لكي يطبقوا هذه الخطوط ، ويكون مقياسهم في ذلك قاعدةً أو مقياساً .

صحيح أن تطبيق المقياس في الخط قد يجعل منه عملاً تطبيقياً ، ولكن هذا التطبيق نفسه يتطلب تفوقاً ومهارة ، ويفسح المجال إلى إبداع جديد . فالطيبي كان تلميذاً للبواب ، قلد خطه بدقة ، في مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) وكان في ذلك أعجوبة عصره ، ثم إنه ـ أي الطيبي ـ قدم أنماطاً من الخط جديدة لم يكن أستاذه قد قدمها مثل الخط اللؤلئي .

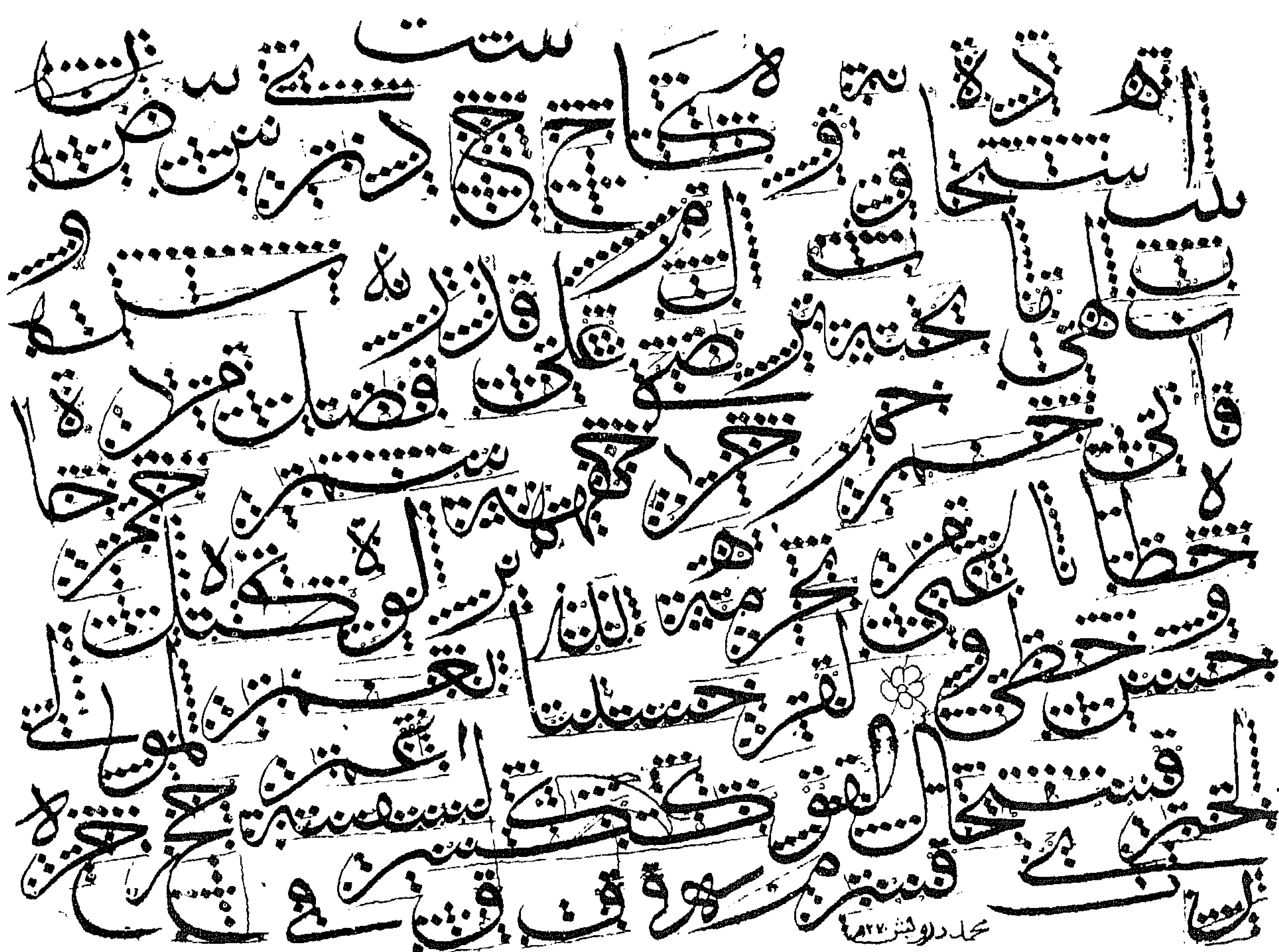
إن أول من استخلص المقياس في الخط لإحكام حسنه ولإحكام نسخه كان ابن مقلة[٢٩] . والألف عند الخطاطين العرب هي الحرف الذي أصبح مقياس التناسب لباقي الحروف الجميلة في جميع أنماط الخطوط ، وأما أسباب اختيار الألف لكي تكون مقياساً فهي أولاً شكل الألف الممتد ، وقيمة هذا الحرف القدسية الذي يشير إلى معنى (الله) لأنه الحرف الذي يبتدئ به اسم الجلالة ، ولأنه الحرف الذي يشابه الرقم واحد الأحد ، كما أوضحناه . وطول الألف مختلف عليه بين الخطاطين وهو يقاس عادة بنقاط معينية ، أي بنقطة القصبة التي تكون قطتها نفس قطة الألف . والقطة ذات عرض فني ، ولكن في بعض الخطوط كالطومار ، وهو خط رسمي يكتب به السلطان اسمه وتوقيعه ، تكون قطة القلم فيه ثابتة ، وعرضها ، كما يقول القلقشندي[٣٠] ، أربعة وعشرون شعرة . أما في باقي الخطوط فإن لكل خطاط أن يقط قلمه حسب ما اعتاد عليه ، وحسبما جرت العادة عليه بين أهل صنعته وحسب نوع النص الذي يريد أن يكتبه .



وهكذا فإن أسلوب الكتابة يخضع في الواقع إلى نوع القلم وعرض قطته ، ففي الخط الثلث نرى أن عرض قطة القلم يعادل ثلث عرض قطة الطومار ، كذلك عرض النقطة .

إن ارتفاع الألف يختلف من ثلاث نقاط إلى اثني عشر نقطة ، وعرض الألف يبقى بعرض النقطة في جميع الحالات . واختيار ارتفاع الألف في نص من النصوص يقيد الخطاط في تحديد مقاييس الألف في النص كله .

وتستعمل الألف أيضاً كقطر لدائرة موهومة ، نستطيع فيها أن نكتب جميع الأحرف . وهكذا فإن الخطاط عندما يرسم أحرفه ، يقيسها في الواقع بواسطة ثلاثة مقاييس ؛ هي عرض الحرف ، وقطة القلم ، وقطر الدائرة . وهذه المقاييس الثلاثة تختار من قبله وتكون أساساً لتناسب خطه .



الفصل السادس

الخطّ العربيّ بوصفه فنّاً إبداعياً

- التّاريخ والهويّة .
- الخطّ العربيّ بين الشكل والمضمون .
- العناصر الفنيّة في الخطّ العربيّ .
- مرجعيّة فنّ الخطّ .
- بين الشّعر والخطّ .

مع أن كثيراً من المؤرخين قد تحدث عن الخط العربي من خلال مراحل تكونه على يد كبار الخطاطين مثل ابن مقلة وابن البواب [٣١] ، فإن هذه الدراسات قد غيبت جمالية الخط وراء وهج أسماء الخطاطين وبلاغة القواعد التي وضعوها للخط الحسن ، دون أن يساعدنا هذا العرض التاريخي ـ على الرغم من جديته غالباً ـ في التعريف بجمالية الخط العربي بنظرة نقدية شمولية ، ثم إن الخط العربي ومنذ بداية نشأته ككتابة ، استمر عند المتلقي حاملاً للمعنى والدلالة ، وكان الهم المعرفي عنده هو الأساس ، وحتى عندما ظهر الهم البنائي للكتابة ، بدءً من المرحلة قبل الفنية ، وفي المرحلة بعد الفنية ، كان قصد هذا الهم تجويد الشكل زلفى لكرامة البيان القرآني [٣٢] .

ومع اعترافنا بالهم الدلالي محمولاً على هيكل النص المعرفي ، فإن هدفنا الأول من هذه الدراسة أن نتوسع في البحث عن الهم الجمالي في النص التشكيلي للكتابة ، سعياً وراء تأسيس جمالية الخط العربي ، بوصفه فناً إبداعياً ، عبر عن عبقرية العرب والمسلمين التشكيلية ، وكان واحداً أصيلاً بسبب دلالته الخطابية الموحدة ، ومتنوعاً بسبب طبيعته الإبداعية .

ولكن السياق التاريخي لن يكون معزولاً عن دراستنا ، بل سندخل إليه من خلال تطور النص الخطي ، فالتاريخ هو الساحة الزمنية التي حملت أنماط الخط وتعددياته التي ستبقى أمثلة على خاصية الإبداع في الخط العربي .

والسياق التاريخي هذا يبدأ من نقطة التلاحم بين الشكل الكتابي والمضمون الخطابي ، ليمر بمرحلة الاستقلال مع التجاور ، ثم بمرحلة الاستقلال الكامل ، هكذا يصبح التاريخ فضاء لبحث جمالية الفن ، منذ أن كان الخط علامة رمزية تصويرية تحمل دلالة المعنى ، مروراً بالكتابة المسمارية التي انتشرت في بلاد الرافدين وسورية منذ فجر التاريخ ، أو في الكتابة الهيروغليفية المصرية التي ظهرت قبلها حيث كانت الصورة أكثر أهمية من المضمون الدلالي ، بل كانت الهيروغليفية والمسمارية تشكلان حيزاً جمالياً في بنية العمل الفني ، صورة أو تمثالاً .

وعندما ظهرت الأبجدية ، توضحت صورة المعنى ـ وأصبحت تركيباً عقلياً ميكانيكياً ، كما أصبحت صورة فنية متماسكة ، ما زلنا نعجب بجمالها قبل فك رموزها .

لقد أدى استعمال الكتابة الأبجدية إلى ظهور دلالات متزايدة كان لها الفضل في نشأة الثقافة ونشر المعرفة ، بسبب قابلية الحرف في تركيب عدد لا نهاية له من الكلمات ، ويقر العالم كله بعبقرية الإنسان العربي الأول الذي اكتشف الأبجدية في سيناء وجبيل وأوغاريت ، منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، ويقر أن هذا الحرف انتقل بعد ذلك غرباً لتكوين الحرف الإغريقي واللاتيني ، كما تطور في منطقته لتكوين الحرف النبطي والآرامي والعربي المتداول ، والذي عرفنا آثاره في بلاد الشام منذ القرن الثاني الميلادي .

وكان بعضها قد اتخذ سمتاً جمالياً بدائياً ، ولم يلبث أن تأكد في مكة والمدينة بعد الإسلام ، وتطور فنياً في العصور اللاحقة في أكثر الأمصار .

لقد رافق نمو الخط العربي حوار حميم بين الدلالية البلاغية والبلاغية الجمالية ، ويعود الفضل الأول في ازدهار الخط إلى نساخ القرآن الكريم الذي تباروا في تكريم الآي القرآني بصياغة بديعة للنص الخطي . وصلت كما لها في مصاحف ما زالت شاهداً حياً لم يغب عنا ، مثل مصحف ابن البواب بقلم الثلث والنسخ ، ومصحف الحاضنة المنسوب لدرة أو لعلي الوراق (١٠١٩م) ، بالخط الكوفي المشرقي ، وهما شاهدان مصحفيان على أقدم وأروع ما أنجزه النساخ الذين وضعوا أسس النسبة الفاضلة في جمالية الخط العربي .

وبعد أن استقر النص الخطي القرآني بالقلم النسخ عامة ، والثلث أحياناً ، وبلغ الخط الكمال الجمالي على يد ياقوت المستعصمي ثم ابن الشيخ ، انصرف سعي الخطاطين لنقل النص الخطي الذي نراه قديماً في الالتزام البياني في كتابة المصاحف ، ليصبح إلتزاماً إبداعياً في تخطيط آيات من الكتاب ، على ألواح مستقلة أو مرتبطة بالعمارة ، أو مرقشة على الفنون التطبيقية الاستعمالية ، من قناديل زجاجية إلى أوزان معدنية أو فخارية ،

إلى أثاث مسجدي أو مسكني ، وانتشرت مزدهرة في جميع أنحاء العالم الإسلامي ، وتحفل المتاحف الإسلامية العالمية بروائع هذه الفنون .

ونستطيع القول إن الخط العربي ، على الرغم من تداوله خارج حدود نسخ المصاحف بقي مرتبطاً بالمضمون القرآني غالباً ، مما يجعل هذا الخط فناً مقدساً إسلامياً ، أي أن الخط العربي الذي بقي مجاوراً ومنحازاً للبيان القرآني ، حمل الطابع الديني ، ولأن الكتاب عربي البناء والمضمون والتاريخ ، وقد أصبح مرتبطاً عضوياً باللغة العربية ، صار الخط أيضاً فناً قومياً متميزاً عن غيره من الخطوط التي اعتمدت بناءً هندسياً مجرداً ولم تبن على أساس الفكر الجمالي .

ولأن الخط العربي فن إبداعي ـ وهذا ما نحاول تأكيده ـ فإن ما يهمنا تقريره أيضاً أن هذا الإبداع يدخل في صميم تكوين الفن العربي (الخط والرقش العربي Arabesque) ، فقد سار الخط بجوار الرقش دائماً ، فكان الخط المزويّ قريناً للرقش العربي الهندسي ، وكان الخط اللين قريناً للرقش النباتي .

ـ الخَطُّ العَرَبِيُّ بَيْنَ الشَّكْلِ وَالمَضْمُوْن .

لقد بدا الخط العربي خارج دفتي المصحف الشريف ، فناً تشكيلياً عربياً يمكن قراءته من خلال مفهومه الإبداعي الجمالي ، وليس بوصفه مجرد صياغة لبيان قدسي أو أدبي ، ولكن ليس الأمر سهلاً ، فما زال عزل المضمون عزلاً حاسماً عن النص الخطابي من إشكاليات الإبداع ، إذ ليس من فن بلا مضمون أو بلا وظيفة ، ولم يتخل الخط العربي عن وظيفته الدلالية إلى وظيفة جمالية مجردة ، إلا في أعمال الفنانين الحديثين ، كما سنرى .

وما فتئ أي نص إبداعي مؤلفاً من شكل ظاهري ومن مضمون معنوي ، وإذا كان علم الجمال قد أفرد أكثر أبوابه لعلاقة المضمون بالشكل ، ولسيطرة الواحد على الآخر في الفن ، فإن الخط العربي لم يتخل حتى الآن عن وظيفته المزدوجة وطبيعته المتآصرة بين الشكل والمضمون .

إذ لا بد من التذكير أن المضمون الخطابي لا يخرج عن الإبداع ، فكما أن الخط يتآصر مع الفنون الإبداعية كالموسيقى والعمارة والتصوير ، فإنه كذلك

يتآصر مع أجناس أخرى ، يدخل في ذلك الخطاب الأدبي شعراً أو نثراً ، ولقد ظهرت مذاهب فنية حديثة ، تؤكد أواصر الفنون مع الآداب ، كالدادائية والمستقبلية والمفهومية (Conceptual) ، ولقد أكدت الدراسات السيميولوجية هذه العلاقة ، مما يفيدنا في الكلام عن التآصر البنوي بين الشكل والمضمون ، والذي يتجلى في الخط والرقش ، وهو الفن التشكيلي العربي المنوط ببلاغة الإيمان والصبوة للتعبير عن مفهوم الواحد ، بينما يبقى الخط منوطاً ببلاغة التعبير عن كلمة (الواحد) التي تمثلت باللسان العربي البليغ .

وقد يخرج الخط عن إحداثيات (الشكل والمضمون) إلى بعد شكلي وحيد ، لكن هذه الواحدية الشكلية ما زالت حتى الآن بعداً نظرياً ميتافيزيقياً وليست بعداً جمالياً استطيقياً .

ولئن كان الخط العربي يرسم صورة الكلمة والفن التشكيلي يرسم صورة الشيء ، ولكن تبقى الصورة متجاوزة الكلمة والشيء في الخط والتشكيل ، انسجاماً مع طبيعة الأثر الفني الذي ينزع للتحيز إلى ذاتية الفنان ، متجنباً خضوعه لموضوعية الكلمة بذاتها أو الشيء بذاته .

وبكلمة أخرى نقول مهما افترق الخط عن الفن في كون مضمون الأول هو الكلام ، ومضمون الثاني هو الشيء ، فإن الصورة تبقى في الخط والتشكيل نصاً فنياً بذاته ، يخضع لجميع مقومات النص الفني وعناصره .

ـ العَنَاصِرُ الفَنِّيَّةُ فِي الخَطِّ العَرَبِيّ .

الأبحاث الجمالية التي تتحدث عن عناصر الفن لم تتناول الخط في الغرب ، لأنه لم يرق إلى مستوى الإبداع ، بل بقي شكلاً مزوقاً مخدوماً للوظيفة الدلائلية فقط ، وليس من فيلسوف جمالي تناول الخط في الغرب كنص إبداعي .

أما الكتاب العرب والمسلمون ، فلقد اعتبروا النص الخطي الصيغة الجمالية العربية الأساس ، وتبعهم في ذلك بعض المستشرقين فجعلوا الخط العربي منطلقاً للحديث عن العبقرية التشكيلية عند العرب المسلمين[٣٣]

ومع ذلك فإذا عدنا إلى عناصر الفن التي تناولها الجماليون منذ كنط وهيغل وحتى بومغارتن وبايّه وأدرنو ، فإننا سنراها مطابقة لعناصر الخط العربي ، ونلخص هذه العناصر بالخط واللون والكتلة والحركة والانسجام .

لقد درس الخط المجرد في جميع أشكاله ، المستقيم والمنكسر والمنحني ، من خلال الرياضيات الإقليدية والفيثاغورسية في الغرب ، وكانت أبعاده عقلانية تعتمد على العلم لا سيا على علم البصريات (Optique) وعلم المنظور (Perspective) ، أما في الفكر العربي ، فإن الخط ينشأ عن نقطة أزلية ، وتتواصل النقاط لكي تشكل مسار الوجود ضمن نطاق منكفئ ليعود إلى النقطة الأزلية ، راسماً دوائر لا حصر لها تشكل كرة الكون التي صدرت عن نقطة بداية الوجود . ومن مرتسم الكون كانت الدائرة التي استوعبت جميع الأشكال الهندسية الأولى ، المثلث والمربع والمخمس والتي استوعبت بدورها أنماط الخطوط العربية ، فبدا المثلث إطاراً للثلث والنسخي ، والمربع المائل إطاراً للرقعي ، والدائرة سمة الديواني ، والشكل البيضي طابع خط التعليق . إن دراسة ميزان الخط التي قدمها ابن مقلة ، توضح بجلاء علاقة كل حرف من الأبجدية العربية بأحد الأشكال الكونية الأولى ، فالدائرة أساس تكوين الأحرف ح ، ق ، ي ، ن ، ع ، ونصف الدائرة يتجلى في تكوين س و ص ، وربع الدائرة في ر ، و ، والمثلث في د ، ف ، ل ، والمربع في م ، لا ...[٣٤] ، وما زال الخط المستقيم المجرد في حرف الألف معبراً عن الواحد ، وعن أول حرف من اسم الجلالة[٣٥] .

وفي نطاق اللون بدت النظريات الغربية التي تتحدث في البصريات وفي ألوان الطيف كافية لجعل اللون مسألة علمية محضة ، درست فيها مشاكل التضاد اللوني والتدرج والشَّيَت (Nuance) ، ومع أن ابن الهيثم كان أبرز من تحدث في البصريات ، فإن ألوان الطيف لم تدخل عالم الجمالية الإسلامية والخط والتذهيب ، بل هي ألوان الشمس ، اللون الذهبي والأصفر ، وألوان السماء ، الأزرق والزبرجدي ، هي ألوان كلية وليست ألواناً جزئية تحليلية ، ومع ذلك فإن المنمنمات والمرقنات ، قد استوعبت أكثر الألوان انسجاماً وتعبيراً ، بعيداً عن علم الضوء وقواعده ، ولكن ماقدمه المستعصمي من تناغم بين الزخرف والتشكيل ومن تناغم لوني بين الأحمر والأخضر أو بين

الأصفر والبنفسجي ، يـذكر بـدائرة نيـوتن وبـالتضـاد اللـوني ، ويختلف مفهوم الكتلـة في الصورة عنـه في التمثـال ، فـالصورة لا ترى إلا من زاويـة واحدة أما التمثال فإنه يرى من جميع الجهات ، وتختلف كل رؤية عن غيرها كلياً ، وتتجلى الكتلـة أصـلاً في العمارة ، ولكنهـا تخضـع لشروط الهنـدسـة والبناء ، وتتكون الكتلة في الخط وفق معـايير نسبيـة لا حـد لتنوعهـا ، مما يعزز الصفة الإبداعية في الخـط العربي ويجعلـه مميزاً عن غيره من الخطوط ، فالخط الغربي يفتقر إلى قابلية التعبير الإبداعي ، ولم يدخل في نطـاق الفن الغربي ، إلا ضمن محـاولات بعض المصـورين الحـداثيين . على أن الكتلـة في الخط العربي لم تكن جامدة ، ومع طبيعتهـا السـاكنـة ، فهي متحركـة كما يقول الصولي[٣٦] ، ولكن حركتها بصرية وليست ميكانيكيـة ، هي حركـة متجـذرة عضوياً في بناء النص الخطي ، لاسيا عند تضافره لتـأليف تكوين عنـدهـا تتجلى حركيـة الكتلـة الخطيـة من خـلال التنـاغم بين النص والفراغ ، ومن خلال الحوار بين الأشكال ، وبصورة عامة من خلال منظور موسيقي ترسمه الحروف في فضـاء الـورق . ويفسر أبـو حيـان هـذه الحركيـة بقـولـه : « الحركات إذا تمثلت بـالحروف ، والحروف إذا انـدفعت بـالحركات ، كانت الصورة الخطية » .

وتتجلى المـوسيقى من خـلال هـذه الحركيـة كما يقـول أبـو سليمـان السجستـاني ، بـل إننـا لنرى في عـلامـات التزيين التي تضـاف إلى النص الخطي[٣٧] ، علامات موسيقية ، حتى أننا نسمع أنغاماً من خلال قراءة أعمال بعض الخطـاطين ، ومثـالنـا لـوحـة « والله خير حـافظـاً » لعبـد العـزيـز الرفـاعي ، ونصغي من خـلال التكـوين الخطي إلى النغم مـع انسيـاب الحروف ، ونحدس بالترجيع الصوتي في ترتيب وتنسيق الحروف المتشـابهـة ، وبالتوافق (الهرموني) في إحكام العلاقة بين الحروف والنقاط والعلامات مما نراه في الخط الديواني عند هاشم ، والخط الرقعي الديواني عند محمـد عزت ، وفي الخـط السنبلي الـذي ابتكره عـارف حكمت (١٩٠٣م) ، وفي الكـوفي الأندلسي نسمع إيقاع الموشحات .

والإيقاع في لعبة الفراغ يبقى من أهم ميزات فن الخـط العربي . ولأن العلاقـة بين النص الخطي والنص الخطـابي علاقـة عضويـة ، فـإن موسيقى

اللغة العربية وجرسها تتجلى في صيغ الخط ، مما يجعلنا نسمع هذه الموسيقى من خلال جمالية الشكل الخطي ، ولا يمكننا أن ننسى دور علم التجويد في بناء موسيقى النص الخطابي القرآني ، هذا التجويد الموسيقي الذي يتماشى مع التجويد الخطي .

وأخيراً يرى أكثر الجماليين أن عنصر **الانسجام** يكفي وحده تعريفاً للجميل ، وما زلنا حتى اليوم نسمع تعاريف للجمال لا تخرج عن مفهوم التوازن والتناسب والتكامل والانسجام ، إن في التشكيل أو في الموسيقى أو العمارة ، وفي الخط يؤكد المفكرون العرب من أمثال الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون على الانسجام تعريفاً للجميل والحسن ، وكان الخطاط قطبة المحرر في العصر الأموي أول من جعل الانسجام قاعدة لجمالية الخط العربي(٣٨) .

- مرجعية فن الخط .

بعد القطيعة الصارمة التي قصدت إليها الحداثة عمداً وبعد انفصال الإبداع عن القاعدة والمضمون ، كان لا بد من البحث عن مرجعية جديدة للعمل الفني ، تمثلت مؤخراً بمذهب الفن المفهومي (Conceptual art) الذي يدخل في دائرة ما بعد الحداثة .

أما الخط العربي فلقد بقي مرجعه المفهوم والجمالية على الرغم من انزلاقه خارج المفهوم في الفن العربي الحديث المسمى بالحروفية .

والمفهوم في الخط يشكل جوهر ومضمون النص الخطي ، ومن الصعب تقبل نص خطي تقليدي معزولاً عن مفهومه ودلالته ، ولكن هذا الجوهر أو المفهوم ليس تابعاً أو متبوعاً للشكل الجمالي بل هما متجاوران حميان هما نصان متناصّان ، لكل دوره في الصياغة الجمالية الشاملة للخط العربي ، أي يتحكم في صياغة الخط ، المفهوم والجمالية معاً ، ومن هنا كانت الصياغات متعددة ، حتى عندما استقرت في نسخ المصاحف بالقلم النسخي ، فإن هذا القلم لم يكن خط القرآن حصراً ، ولم يكن هذا القلم هو الشكل الثابت للمفهوم القرآني .

وقد تتوفر أمامنا فرصة للكلام عن فن الخط مستقلاً عن المفهوم

والوظيفة ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع استغلال هذه الفرصة لأننا بذلك نجعل فن الخط ينمو ضمن كرة مغلقة مفرغة من هواء التعامل مع القيم والمشاعر ، وعند كتابة النص القرآني فإن جلال خط الثلث والنسخي يبقى ملاذ الخطاط ، أما في رسم مشاعر الهوى والطرب فإن الديواني الجلي يبقى الأكثر تعبيراً عن المشاعر الرومانسية .

فالمفهوم ليس أدباً تجريدياً ، بل هو أخلاق وقضية وقصد ، فعندما نقدم في الكراريس أحرف الأبجدية مستقلة بحسب أقلام الخط المختلفة فإننا لا نتتج نصاً خطياً . فالنص الخطي يبدأ من الكلمة إلى البيان الكامل ، من الكلمة الأولى (الله) بكل ما في صياغتها من جمال وكمال وجلال ، إلى البيان الواسع جملة أو كتاباً ، مؤلفاً من المفهوم والجمالية ، في تركيبة حدسية تكمل عملية الخلق والتذوق ، وتفسر الخط العربي تفسيراً استطيقياً عربياً .

ـ بَيْنَ الشِّعْرِ وَالخَطّ .

ثمة عوامل مشتركة بين الخط والشعر ، دفعت في المراجع العربية ، إلى اعتماد نقد ملكة الخط من خلال نقد ملكة الشعر ، فالشعر يختلف عن النثر في أشياء كثيرة أهمها غلبة إحداثية الجمالية على المفهوم في الشعر ، وللشكل والصياغة والوزن في الشعر دور أساسي في نقده وتحليله ، وكذلك يختلف الخط عن الكتابة في تفوق إحداثية الشكل والوزن على إحداثية المفهوم ، كما في الشعر[٣٩] .

ومع أن لإحداثية الشكل في الشعر والخط أنصار كثيرون ، ولكن ليس منهم من ينكر وجود إحداثيتي الشكل والمفهوم معاً في النص الخطي أو الشعري ، مع الاعتراف بغلبة الأول على الآخر غالباً ، وتبقى إحداثية الشكل في الشعر والخط ملاذ الباحث الجمالي ـ كما نحاول هنا ـ ، أما إحداثية المفهوم فإنها منوطة بالباحث الأدبي ، وليس على الباحثين إغفال تلازم الإحداثيتين في بناء الشعر أو الخط ، بل إن الباحث منهما وخاصة الباحث الجمالي يفصل عملية النقد الخطي في مسارين متوازيين ، المسار الجمالي الاستطيقي والمجال المفهومي الأدبي لكي لا يبقى النص الخطي دونما مرجعية أو قصد .

ويتحدث التوحيدي مؤكداً علاقة الخط بالشعر ؛ « أتسأل ؛ عن النظم ؟ وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم ، ولا الصرم ولا الردم ؟ » أي أن ممارسة الشعر كممارسة التصوير والخط لا بد فيهما من معرفة أصول الوشي والتخطيط ، ولا بد من إتقان التقطيع والاستدراك .

ونستطيع هنا استعارة خصائص الشعر التي عرضها التوحيدي ، فهو « صناعي داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف » .

وفي رسالة الكتابة نراه يقرب المسافة بين الشعر والخط ، فيتحدث عن شروط الخط الصناعية في سبعة معان : التحقيق أي إبانة الحروف ، والتحديق أي جعل بعضها كالأحداق ، والتحويق في الدوائر ، والتخريق في الهاءات والعين ، والتشقيق في الصاد وأمثالها ، وبالتنسيق الكامل بين الحروف ، ثم بالتوفيق والتدقيق والتفريق ، وبهذا المعنى يتحدث ابن مقلة ، قبله ، عن شروط وقواعد صناعة النص الخطي ، وهي التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال .

والخط والشعر موسيقى ، وكلاهما معروف الشرف عجيب الأثر ، عزيز القدر ظاهر النفع في معاينة الروح ومناغاة العقل وتنبيه النفس .

ونتابع صحبة التوحيدي لنرى أن الخط كالشعر ، يقوم على البديهة والرويّة ، ولكن البديهة فيهما أقرب للحس وأبعد عن العقل ، أما الروّية في النثر والكتابة ، فهي من قبل العقل وأبعد عن الحس ، كما يقول عيسى الوزير .

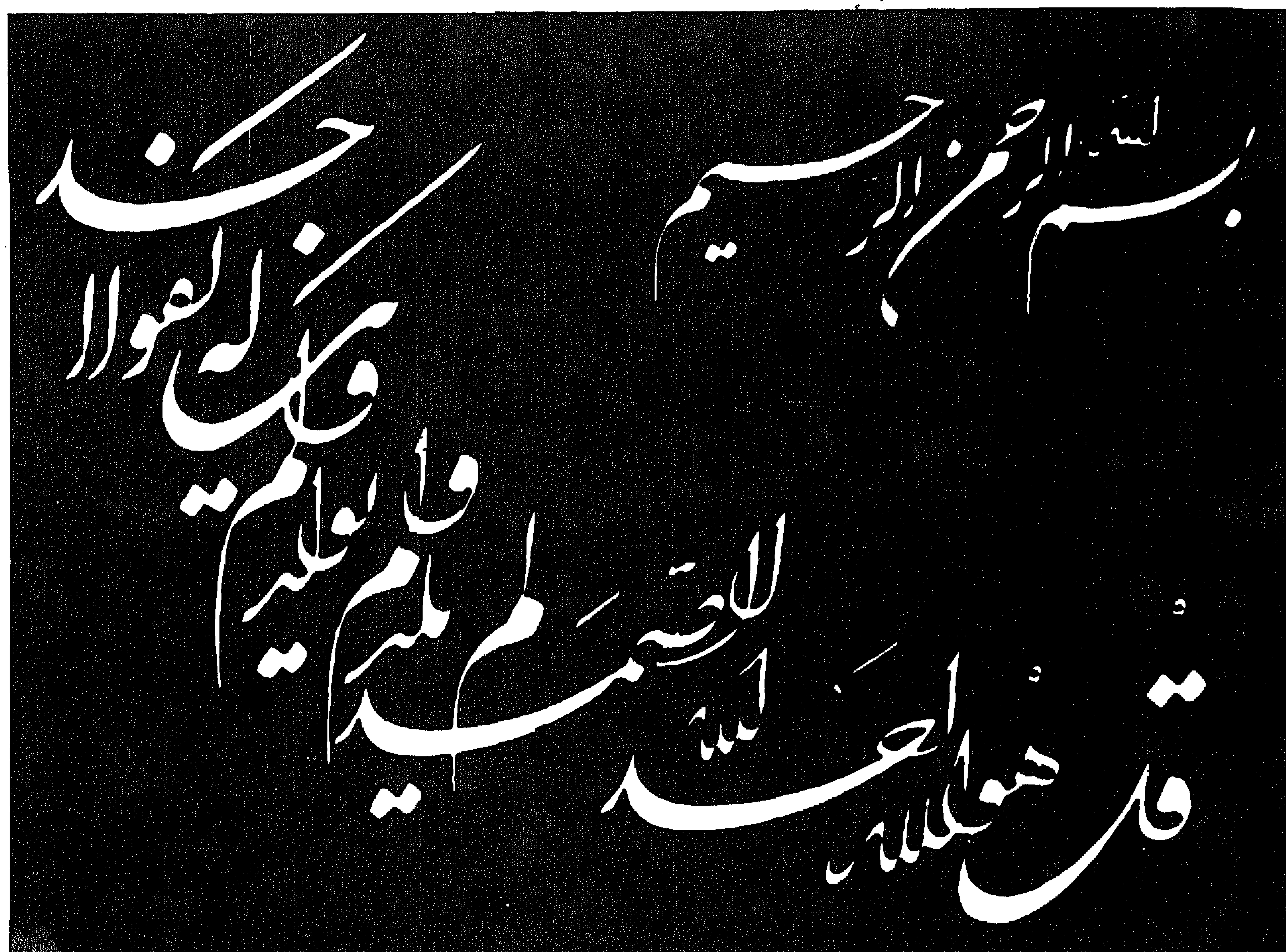
وللخط والشعر حلبة ، فهما أقرب إلى النفس وأوقع في الخاطر ، وطريقهما إلى الذوق ، ولكن الذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر ، والفكر مفتاح الصنائع (الفنون) البشرية ، كما أن الإلهام مستخدم الفكر ، والإلهام (الحدس) مفتاح الأمور الإلهية .

مرة أخرى يبدو أنه لا بد من الروية والبديهة في الخط والشعر لتحقيق البلاغة ، والتفاضل إنما هو المركب من العقل والحس ومن الإدراك والعاطفة

أي من الحدس ، وهذا معنى قول أبي حيان ، وما سار عليه فلاسفة الغرب المعاصرون ، برغسون وكروتشه .



الإبداع في فن الخط السنبلي ، وضعه عارف حكمت (١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م)



الحرية والإبداع في خط الشكَسْته - (قِرمه) خط فارسي أوجده شفيع من سادات هرات

الفصل السابع

انتشار الخط العربي

- انتشار الخط العربي في بلاد الإسلام.
- انتشار الخط العربي في العالم.
- الخط العربي على باب كنيسة القديس بطرس في روما.
- الخط العربي والفن الحديث.

يقول لوبون[٤١] : « كان للغة العرب مثل ما للدين من حظ ، فقد ظلت اللغة العربية في بلاد فارس ، لغة أهل الأدب والعلم ، وظل الفرس والترك يكتبون لغتهم بالحروف العربية ، ولقد كتبت ما عرفته بلاد فارس من علم الكلام والعلوم الأخرى بلغة العرب ، وللغة العربية في هذا الجزء من آسيا شأن كالذي كان للغة اللاتينية في القرون الوسطى » .

« وانتحل الترك أنفسهم ، الخط العربي ، ولا تجد في تركيا إنساناً على شيء من التعليم لا يستطيع أن يفهم لغة القرآن بسهولة » .

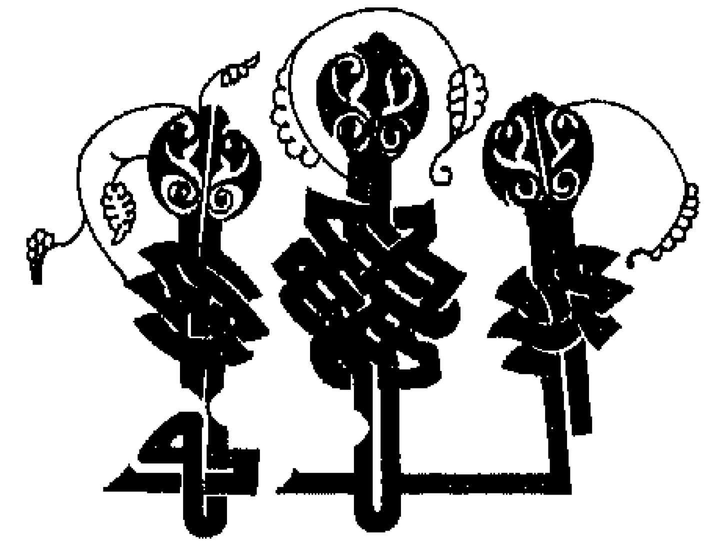
ولقد حور الإيرانيون الخط الكوفي فأصبحت المدات فيه أكثر وضوحاً من الجرات . ومن الخطاطين المشهورين : أبو القاسم بن إبراهيم (في القرن الحادي عشر) ومير علي تبريزي (في القرن الخامس عشر) وسلطان مشهدي وعبد الكريم الخوارزمي .

كذلك انتقل الخط إلى الأتراك ، فحولوا خط الرقاع وابتكروا الهمايوني . ومن أشهر خطاطيهم الشيخ حميد الله الأماسي إمام الخطاطين العثمانيين ، وجلال الدين الحافظ عثمان الذي كتب المصحف الشريف بأروع الخط . ولعل الخطوط الرائعة التي تملأ المساجد التركية مثل الجامع الأزرق في استامبول وجامع أولو في بورصه ، لدليل على اهتمام الأتراك البالغ بالخط العربي الجميل .

وفي الأندلس ذكر الضبي في (بغية الملتمس) ، أن الوزير الشاعر حسان بن مالك ابن أبي عبيدة وزير المنصور بن أبي عامر ، ألف وصور ونسخ كتاباً من تأليفه في مدة أسبوع وقدمه هدية للمنصور .

وهكذا اعتبر الخط كما يقول كونل أشرف الفنون ، وارتفعت مكانة الخطاطين واحتل عدد منهم منصب الوزارة كما تبين .

ولقد لقي الحرف في هجرته إلى الأراضي الفارسية أو التركية ، وفي الأندلس وسائر أوربا من الاحتفال ما وازى تقديره في أرض العرب ذاتها .



فلقد كان الأمراء في فارس هم أول من اهتم بالخط العربي ونسخ القرآن . فلقد أنشأ الوزير المغولي رشيد الدين ضاحية أسماها (ربع رشيد)

البسملة ـ للخطاط المغربي محمد أبو القاسم القنـدوسي (ت١٨٥٣) من قرآن مؤلف
من ١٢ جزءاً أنجزه سنة (١٨٤٨ م)

قرب تبريز ، وفيها عهد إلى مهرة الخطاطين والمصورين نسخ الكتب الهامة وتصويرها ، من أهمها كتاب (جامع التواريخ) الشهير ، كذلك أصبحت هرات في عهد الصفويين عاصمة الخط والتصوير ، وكان بهزاد معلم التصوير وموجه الخطاطين .

وكان الحكام يقضون ساعات فراغهم بنسخ القرآن بجهد واجتهاد ، وهم يفتخرون بانتمائهم لأساتذة الخط ، ومن هؤلاء عضد الدولة البويهي ، والشاه طهماسب ، بل كان الأمراء منهم يتسابقون لمساعدة الخطاطين بأن يمسكوا لهم بالمحبرة أو يقدموا معونة بوضع الوسائد بمكانها ، أو بإمساك الشمعدان .

ولم يكن احتفاء الإسبانيين أقل من احتفاء الإيرانيين بالحرف العربي ، بل إن الإسبان هجروا لغتهم كما يقول دوزي(٤٢) كي يتعلموا العربية لغة وكتابة ، حتى لم يعد يوجد من يقرأ الكتب المقدسة باللاتينية ، بل ترجمت إلى العربية كي يقرأها نصارى الأندلس .

وكان إسحاق فلاسكز القرطبي ممن ترجم إنجيل لوقا من اللاتينية عام ١٩٤٦ م ، ولعله ترجم الأناجيل الثلاثة الأخرى أيضاً ، أما التوراة فلقد نقلت إلى العربية بعد الفتح الإسلامي مباشرة .

ويقول بالانسيا Palencia : كان المستعربون يتكلمون العربية ويدينون بالنصرانية ، وفي المدن الكبرى مثل طليطلة بقيت اللغة العربية يعول عليها القوم للكتابة ، ويستعملونها في القضاء والتجارة زهاء قرنين بعد رجوع النصرانية على يد ألفونس السادس عام ١٠٨٥ م .

ويؤيد ذلك ما قدمه دوزي وأنغلمان من كلمات إسبانية وبرتغالية ذات أصل عربي ما زالت حتى اليوم ، صنفت في معجم خاص .

ولقد كانت الأندلس مصدر إشعاع الثقافة العالمية والعربية ، فلقد أصبح الاهتمام بالكتب شديداً ، وابتكرت لذلك طرائق أشبه بالطباعة . ويذكر ابن الأبار(٤٣) أنه كان لعبد الرحمن كاتب اعتاد أن ينشئ الرسائل الرسمية في منزله ، ثم ينفذها إلى ديوان خاص يصير فيه إظهارها على

الورق ، وهو نوع من الطباعة ، فتصدر في نسخ متعددة توزع على عمال الدولة .

وهكذا امتلأت المكتبات بالمخطوطات ، وكانت المكتبة الأموية في قرطبة قد وصلت ذروتها أيام المستنصر بن عبد الرحمن الناصر عام ٩٦١ م ، وقد حوت ما زيد عن أربعة آلاف مجلد مخطوط ، ثم نهبت وتبددت بعد حصار قرطبة عام ١٠٠٩ م وما زالت بقاياها في مكتبة الأسكوريال قرب مدريد حتى اليوم .

ولقد اهتم سواد الناس في الأندلس بالمخطوطات ذات الخط الجميل ، ويذكر المقري[٤٤] قصة عن الحضرمي قال : أقمت مرة بقرطبة ولازمت سوق كتبها مدة أترقب فيه وقوع كتاب لي بطلبه اعتناء ، إلى أن وقع وهو بخط جيد وتسفير مليح ، ففرحت به أشد الفرح ، فجعلت أزيد في ثمنه فيرجع إليّ المنادي بالزيادة علي ، إلى أن بلغ فوق حده ، فقلت له يا هذا ، أرني من يزيد في هذا الكتاب حتى أبلغه إلى ما لا يساوي . قال فأراني شخصاً عليه لباس رياسة فدنوت منه وقلت له : أعز الله سيدنا الفقيه ، إن كان لك غرض في هذا الكتاب تركته لك ، فقد بلغت به الزيادة بيننا فوق حدها . فقال : لست بفقيه ولا أدري ما فيه ، ولكن أقمت خزانة كتب واحتفلت فيها لأتجمل بين أعيان البلد ، وبقي فيها موضع يسع هذا الكتاب ، فلما رأيته حسن الخط جيد التجليد استحسنته ولم أبال بما أزيد فيه » .



امتد الحرف العربي إلى أنحاء لا يحكمها العرب ولا تخضع للإسلام في الجزيرة الإيبيرية . ولقد سلك الفونس على غرار بعض أسلافه ، فكتب بالعربية على النقود التي سكها . وكان بطرس الأول المتوفى عام ١١٠٤ م من ملوك الأراغون لا يحسن إلا العربية كتابة . واستعمل المستعربون الحروف العربية بكتابة اللاتينية أيضاً .

على أن هجرة الحرف الجميل إلى الأندلس لم تنقطع بانقطاع سيادة العرب على هذه الأرض الواسعة ، بل إن هذا الحرف وقد تمكن كعنصر من عناصر الزخرفة الجميلة ، قام بسياحات بعيدة المدى وترك آثاراً ما زالت ماثلة في كل مكان انتقلت إليه الأشياء ذات الرقش والكتابة العربية .

ففي عام ١٤٩١ استسلمت غرناطة وغادر عبد الله الصغير قصر الحمراء ، وكان قد اتفق مع الإسبان على حفظ نفوس المسلمين وأهلهم ومالهم وشريعتهم ، ولكن فرديناند وإيزابيلا نكثا العهد ، وقام الكاردينال زيمانس دوسيس نيروس Decisneros بحمل المسلمين على التنصر ، وأمر بحرق الكتب العربية في غرناطة .

ولقد أصبح اسم المسلمين الذين لم يهجروا البلاد بعد سقوط غرناطة (الموريسكو) ، وكان لهؤلاء لهجة رومانسية (أي محرفة عن اللاتينية) ، إلا أنهم استخدموا الحروف العربية لكتابتها . ويطلق على هذا الأدب واللغة عبارة الجميادو Al Jamiado وهي تحريف للفظة (الأعجمية) العربية ، ولقد عثر على مجموع مخطوطات بهذه اللغة تحت الأرض في بيت قديم بالأراغون ، لعلها أخفيت عن عيون رجال التفتيش ، ولقد جمعت هذه المخطوطات في كتاب تحت عنوان (المخطوطات العربية والجميادو في مكتبة الجونتا) صدر في مدريد عام ١٩١٢ م .



وانتقل الحرف العربي مع عناصر الخط والزخرفة إلى أوربا بواسطة عدة طرق :

أولاً - عن طريق الحروب الصليبية في المشرق العربي . فلقد نقل الصليبيون وملوكهم العديد من الأشياء الفنية ذات النقوش



سمرقند / تفصيل قاعدة مئذنة في غزنة مغطاة بالخزف المجزع

والكتابات العربية ، اعتبرت أساساً لتقليد الحرف العربي في بعض الزخرفات الأوربية . وما زالت مئات من تلك الأشياء الفنية موجودة في متاحف أوربا ، نذكر منها الإناء الزجاجي الذي يعود إلى الفسطاط من العهد الفاطمي ، ويمثل كتابة خطية وصورة تيوس وحشية متقاتلة . وثمة طاس رائع منقوش مزين بنسر وأسدين ، وهما محفوظان بمتحف أمستردام . وفي كنائس سان مارك في البندقية ، وكنيسة سان دونيس مجموعة من الأكواب والأباريق منقوشة بالزخارف والخط العربي .

وفي بيزا إبريق يطلق عليه اسم عقاب كامبو سانتو ، ويقال إن أموري ملك القدس قد استحضره معه من مصر .

وفي اللوفر إبريق عربي من البلور يرجع إلى القرن العاشر من الميلاد محلّىً عند عنقه بكتابات كوفية .

وفي متحف شارتر قدح يعرف بقدح شارلمان ، وقد جيء به من الشرق أيام الحروف الصليبية . وعدا هذه الأشياء هناك المنسوجات التي نقلت من الشرق والتي استخدمت في تغطية رموس الشخصيات الدينية باعتبارها أشياء ثمينة ، ومثالها القطع الحريرية الرائعة المزينة والموجودة في كادوين مقاطعة بيريغورد في فرنسا ، والتي تحمل اسم الخليفة الفاطمي المستعلي (الذي حكم من ١٠٩٤ م إلى ١١٠١ م) .

وكذلك الوشاح المنسوب للقديسة حنه ، والموجود في كاتدرائية آبت Apt وهو قطعة من الطراز مصنوعة من الكتان والحرير عليها اسم نفس الخليفة .

ثانياً ـ كذلك انتقل الفن العربي ومعه عناصر الخط والحرف الجميل إلى أوربا عن طريق المستعربين Les Mozarabes في الأندلس ، الذين عاصروا المسلمين وتظاهروا بالإسلام وأخفوا دينهم ، ولكنهم تبنوا تقاليد العرب ولغتهم . ومن منشآتهم التي شيدوها الكنيس المنشأ في طليطلة عام ١٢٠٠ ، والذي أصبح فيا بعد كنيسة سانت ماري



لا بلانش . وينتسب الطراز فيها إلى فن الموحدين ؛ كما تؤكد الكتابات العربية الثابتة عليها اهتمام نصارى الأندلس بالحرف العربي . كذلك زين هنري الثاني دوتر انستامار de transtamare الكنيسة التي أضيفت إلى المسجد الأموي في قرطبة بالزخرفات العربية والكتابات البديعة .

وفي كنيسية الترانسيتو في طليطلة نقوش امتلأت بكتابات عربية ذات موضوعات دينية إسلامية .

ثالثاً - والطريق الأهم الذي انتقل عليه الحرف العربي هو طريق المدجنين Les Mudéjars وهم المسلمون العرب الذين دجنوا في الأندلس بعد نزوح العرب عنها ، فاستمروا على تمسكهم بالتقاليد العربية ، ونقلوا التراث العربي إلى الآثار الرومية والغوطية ، وكانوا جسراً في نشر هذا التراث في أنحاء أوربا .

والفن المدجن هو صورة مطابقة تماماً للفن العربي الإسلامي الذي كان سائداً أيام الحكم العربي ، ولقد حفظ طابعه الأصيل في العمارة والزخرفة والكتابات ، ويبدو ذلك واضحاً في تزيينات قصر إشبيلية Alcazar de Seville الذي أنشئ عام ١٣٥٤ من قبل بييرلوكرول Le Cruel ، في نفس مكان مخطط القصر العربي القديم الذي أنشأه العرب في القرنين الحادي عشر والثاني عشر .

ويقول مارسيه[٤٥] : « رغم أن هذا القصر الأندلسي قد رمم كلياً في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر والقرن التاسع عشر ، فإنه ما زال يكشف عن مشاركة الفنانين الغرناطيين ، ويؤكد بصورة قاطعة تأثير طابع الفن الإسلامي على الملوك المسيحيين » يبدو ذلك خاصة بالكتابات العربية وبخاصة عبارة (لا غالب إلا الله) .

على أن الطريق السريع الفعال لنقل الحرف العربي كان في الأشياء الفنية التي انتشرت من الأندلس .

فلقد انتشر الخزف العربي من بلانسيه في الشمال ، ووصل إلى هولاندا



بسم الله الرحمن الرحيم
قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله
يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير الذين يظهرون منكم من نسائهم
ما هن أمهاتهم إن أمهاتهم إلا اللائي ولدنهم وإنهم ليقولون منكرا
من القول وزورا وإن الله لعفو غفور والذين يظهرون من نسائهم
ثم يعودون لما قالوا فتحرير رقبة من قبل أن يتماسا ذلكم توعظون به
والله بما تعملون خبير فمن لم يجد فصيام شهرين متتابعين من قبل أن يتماسا
فمن لم يستطع فإطعام ستين مسكينا ذلك لتؤمنوا بالله ورسوله وتلك
حدود الله وللكافرين عذاب أليم إن الذين يحادون الله ورسوله كبتوا كما
كبت الذين من قبلهم وقد أنزلنا آيات بينات وللكافرين عذاب مهين

خط ريحاني على قماش حريري

ثم إيطاليا حاملاً رقشاً وكتابات عربية ؛ واستمرت هذه الأواني تحمل الكتابات العربية حتى بعد انتهاء الحكم العربي . وسرى تقليد هذه الكتابات دون التعرف على مضمونها أو الاهتمام بمعالمها . ولقد أطلق على الخزف أو الزليج اسم (أزليخو) بالإسبانية كاستمرار لهذا الفن العربي وتقاليده .

كذلك كانت الأنسجة التي تصدرها غرناطة (غرنادين) بما تحمل من كتابات عربية ، موضع اهتمام رجال الكنيسة والبلاط في الغرب ، مما دعا الصناع الغربيين إلى تقليدها . ويذكر مارسيه أن كنيسة سانت أتيين في غورماس تحوي نقاباً من الكتان المطرز بالحرير الملون يحمل اسم هشام الثاني (٩٧٦ ـ ١٠١٥ م) .

وكما هو الأمر في صناعة الزجاج والخزف والعمارة ، فلقد نقل النساجون الأوربيون منذ القرن الثامن عشر المواضيع العربية والزخرفات ، وأصبحت صورة الحرف العربي هي المقصودة بذاتها .

وثمة طريق آخر انتقل بواسطته الحرف العربي إلى مهاجره في مراكز الفن العالمية هو طريق صقلية التي حكمها الأغالبة ثم الفاطميون من عام ٨٢٦ وحتى عام ١٠٩١ م ، ثم استمرت عربية في عهد النورمان . فلقد اعتمد روجر الأول المتوفى عام ١١٠١ م على المسلمين في جيشه ، كما شمل العلوم العربية باهتمامه ، فقرب الفلاسفة والأطباء العرب ، واستعان بشؤون الدولة بموظفين من العرب ، وكان بلاطه شرقياً صرفاً . واستمر العرب قرناً كاملاً بعد ذلك يديرون الوظائف العامة .

أما روجر الثاني فكان يلبس لباس العرب ، وكانت جبته مزينة بالحروف العربية ، وما زالت محفوظة في متحف ڤينا حتى الآن . واستمر الزي الإسباني العربي سائداً في صقلية حتى ولاية وليم الثاني الذي مات عام ١١٨٩ .

ويقول الرحالة العربي ابن جَبير : « لقد كان الملك روجر الثاني ينصت بكل انتباه لجميع النصائح التي كان يقدمها له العرب ، وكان يقرأ ويكتب العربية بطلاقة . وكانت نساء باليرمو المسيحيات يقلدن



كتابة عربية على ثوب الملك روجرز الثاني ملك صقلية ـ متحف فينا

المسلمات ، فكن يتحجبن ويطلين أصابعهن بالحناء ، وكن يتكلمن أيضاً اللغة العربية » .

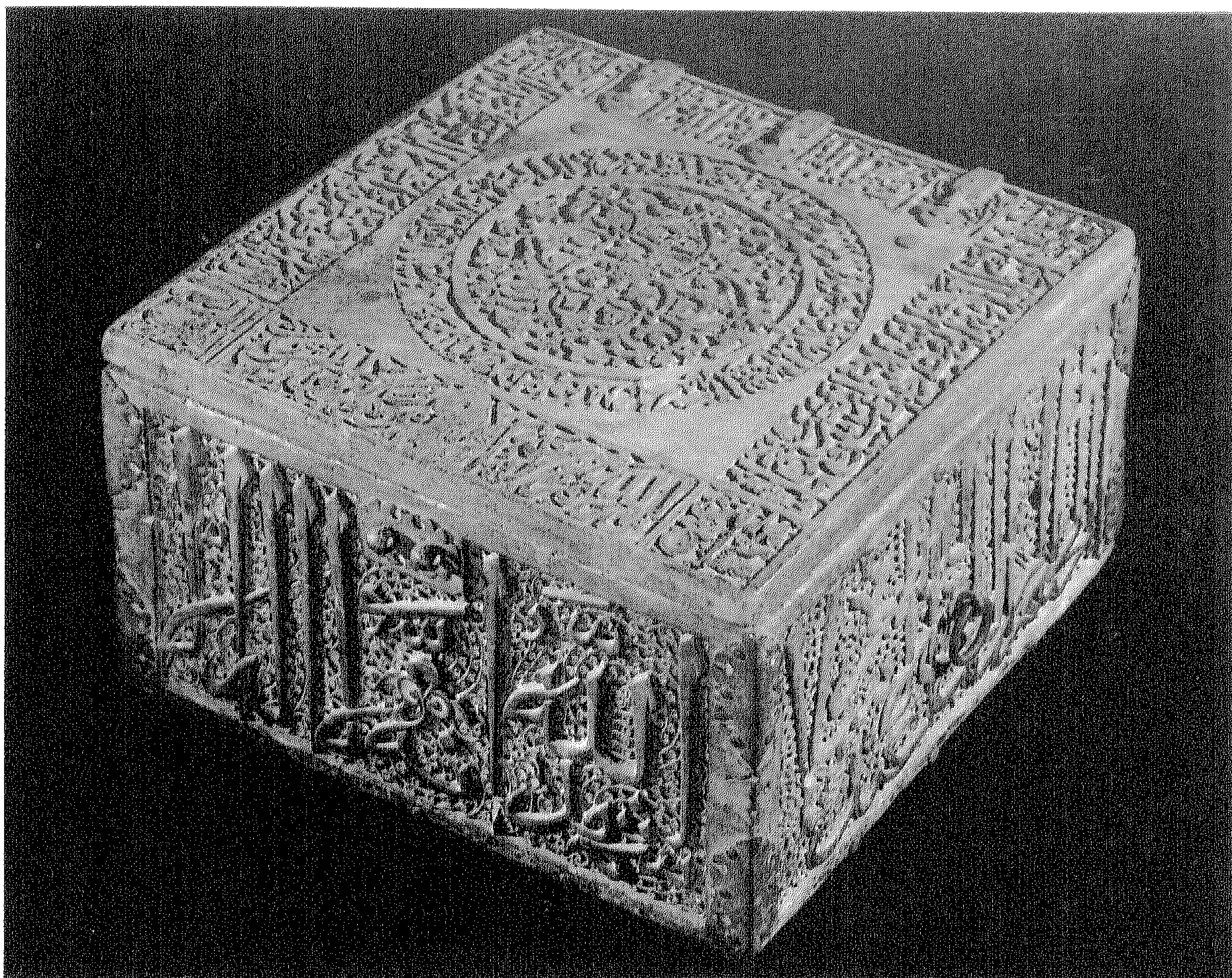
أما فريدريك الثاني (١٢١٥ ـ ١٢٥٠ م) والذي امتد حكمه إلى ألمانيا وإلى القدس ، وأصبح أعظم ملك مسيحي ، فلعله كان أكثر تعلقاً بالعادات العربية . فقد أقام لنفسه بيت حريم وأرخى لحيته وارتدى ملابس المسلمين ، وتهادن وتعاون مع السلطان الأيوبي الكامل . ولقد قرب إليه المترجمين مثل ثاذري وميخائيل سكوت ، لكي ينقلوا له عن العربية كتب التنجيم والفلسفة وعلم الحياة والحيوان وقصة كليلة ودمنة .

ولعل أقدم وثيقة أوربية مكتوبة باللغتين اليونانية والعربية هي الأمر الإداري الذي أصدرته زوجة روجر الأول عام ١١٠٩ م .

ولدينا من عهد الملك روجر الثاني أقدم النقود التي تحمل تاريخاً مكتوباً بالأرقام العربية ١١٣٨ م ومعها نقش عربي .

وما زالت الكتابات الموجودة في سقف كنيسة البالاتين في باليرمو أو بلرم ، تذكرنا بهجرة منتصرة للحرف العربي في أوربا .

وكنيسة البالاتين في باليرمو أنشئت عام ١١٤٠ م وزينت خلال السنوات التي تلت هذا التاريخ مباشرة ، وهي عبارة عن مصلى بيزنطي الطراز محلّىً بالفسيفساء ، مزين بمشاهد من العهد القديم ، أما السقف فهو من الخشب المصنوع وفق الطراز الإسلامي ومحلى بمقرنصات . وعلى هذا السقف مجموعة من الصور تنسب بوضوح إلى أسلوب الفن العباسي في سامراء ومنها صورة روجر الثاني قد ارتدى معطفاً كتبت عليه كلمات عربية هي (مسرات الليل والنهار دون انقطاع أو تغيير) . وفي سقف كنيسة القصر عبارات إسلامية كتبت بالخط الكوفي ، رغم أنها تمت في عهد مسيحي ، كما تضمنت واجهة الساعة الشمسية في ساحة القصر دعاء إلى الله ، بالعربية ، بأن يطيل حياة وسعادة الملك . ولقد أرخ ذلك بالهجري . كذلك نقش اسم الله والتاريخ الهجري على حجرة قبر أقامه كاهن الملك ، (غريسانت) لأمه عام ١١٤٩ م .

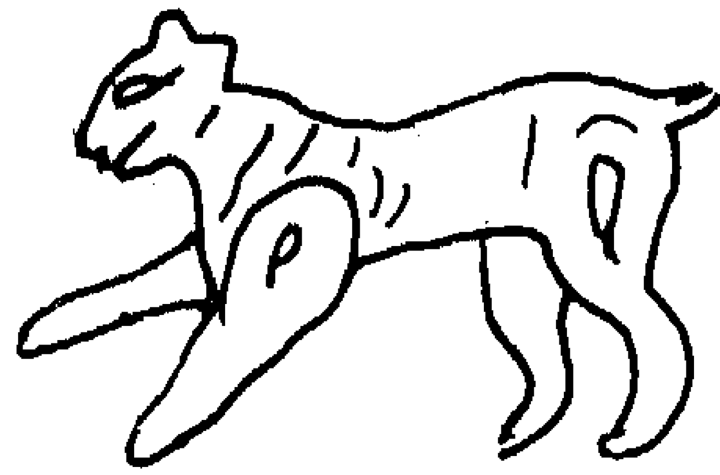


صندوق لحفظ مصحف شريف من الخشب عليه كتابات قرآنية

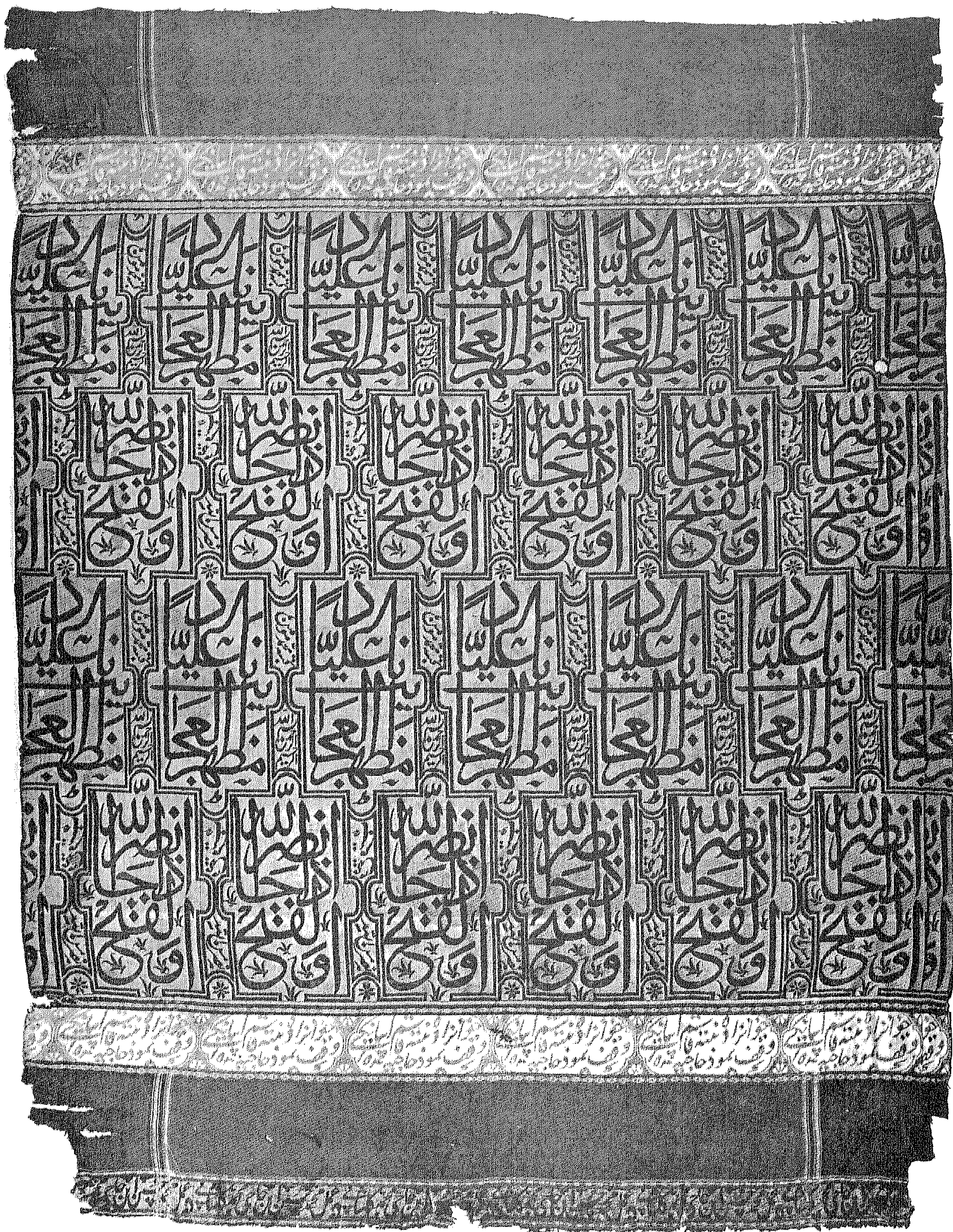
فارس ٧٤٥ هـ/١٣٤٤ م ـ مجموعة الصباح ـ الكويت

ولقد أصبحت صقلية في عهد الإسلام وفي عهد النورمان وسيلة انتقال الطرز العربية إلى المغرب المسيحي .

وكان معمل الحياكة المشهور الذي أنشأه أمراء المسلمين في قصر باليرمو الملكي ، يجهز العائلات الملكية في أوربا بالملابس الرسمية التي طرزت عليها الكتابات العربية ، وأصبح هذا تقليداً بدا واضحاً في البندقية وبيزا . وازداد الطلب على المنسوجات الشرقية ، وأصبح الأوربي إنما يعتبر أنيقاً بامتلاكه الزي العربي .



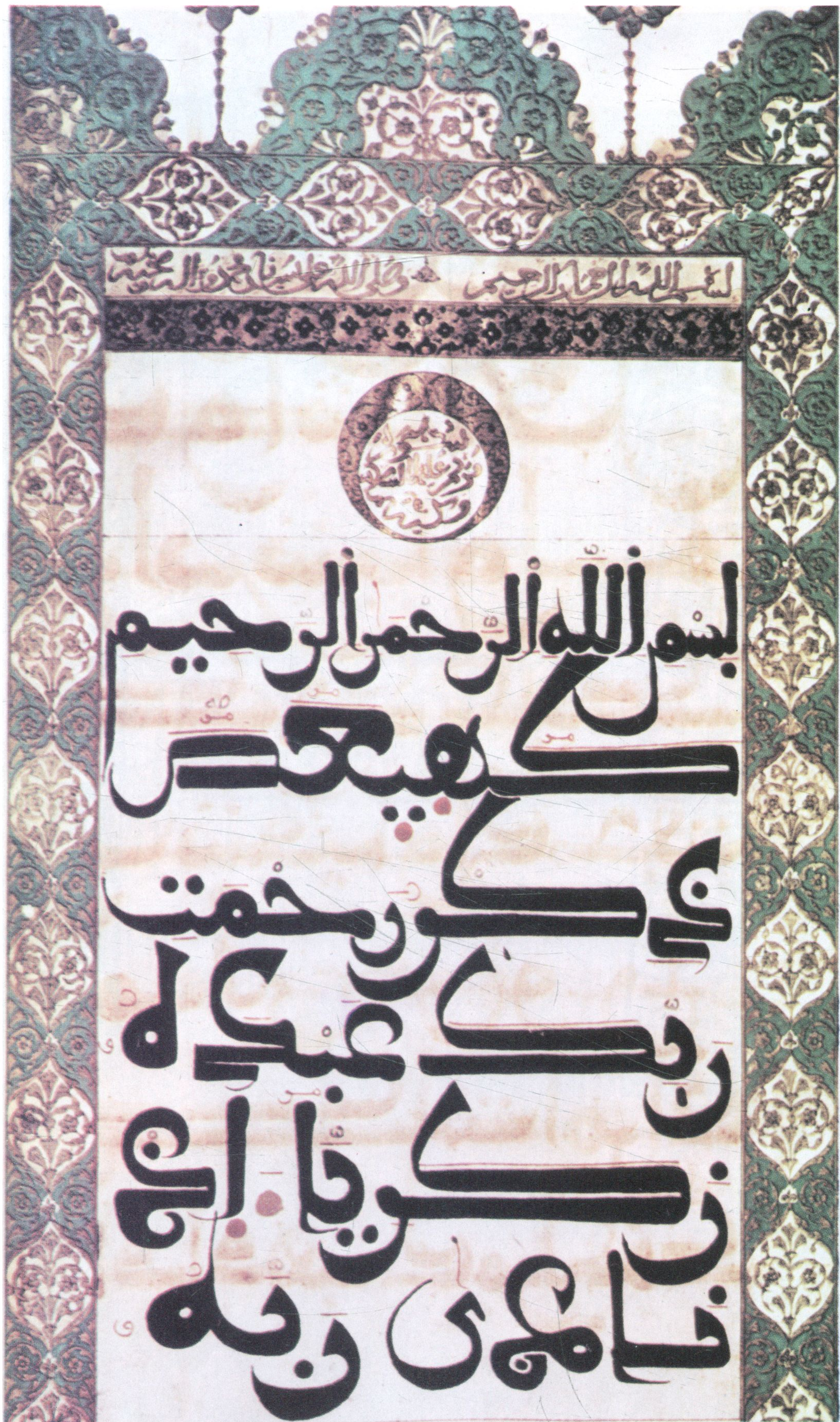
ب



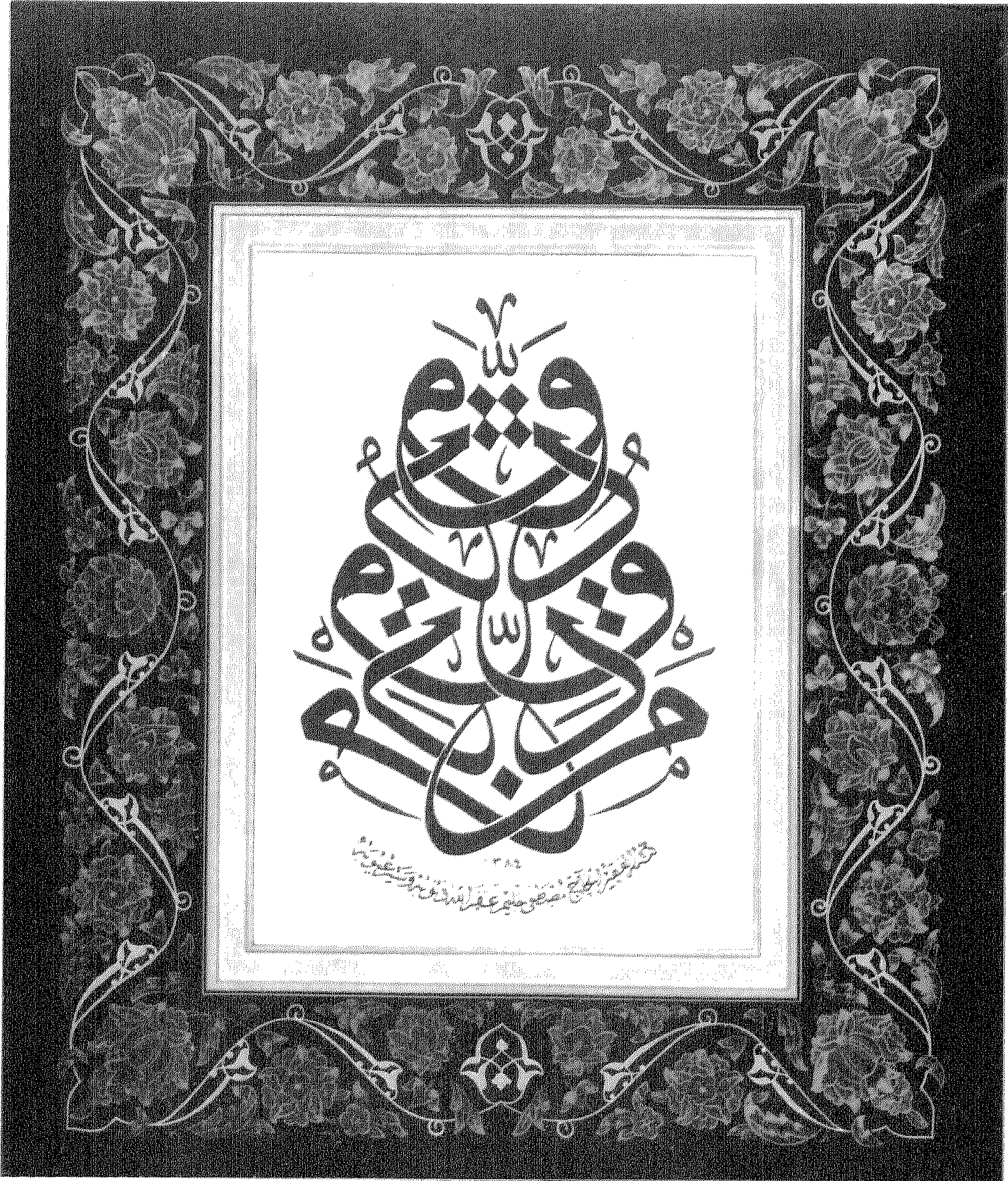
وشاح من الحرير، نحو عام ١٠٥٣ هجري. إيران. مجموعة دافيد - كوبنهاجن



محراب مسجد قروي في اليمن



صفحة من القرآن (مصحف القندوسي) ١٨٤٩ ـ المغرب



خط ثلث ـ كتابة وتركيب ـ مصطفى حليم



صورة باب كنيسة القديس بطرس

يذكر لوبون Le Bon[٤٦] أن الخط العربي بلغ من الصلاح للزينة ما جعل رجال الفن في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، يكثرون من استنساخ ما كان يقع تحت أيديهم اتفاقاً من قطع الكتابات العربية ، فيزينون بها المباني المسيحية سائرين في ذلك مع الهوى . ثم يقول : « لقد شاهد السيدان لونغبرييه Longperier ولافوا Lavoix ، وغيرهما الشيء الكثير منه في إيطاليا . ومما شاهده السيد لافوا في مكان الأمتعة في كاتدرائية ميلانو باب مبني على طراز رسم البيكارين ، يحيط به إفريز حجري مزين بكلمة عربية مكررة عدة مرات ، وكتابة عربية أخرى حول رأس المسيح المصور فوق أبواب كنيسة القديس بطرس ، التي أمر بإنشائها البابا أوجين الرابع ، بالإضافة إلى خطوط كوفية طويلة على قميص القديس بطرس والقديس بولس » وتابع لوبون قوله : « ومن دواعي أسفي عدم ترجمة هذا الكاتب لهذه الكتابات ، فقد تكون الكتابة التي حول رأس المسيح هي عبارة (لا إله إلا الله محمد رسول الله) » .

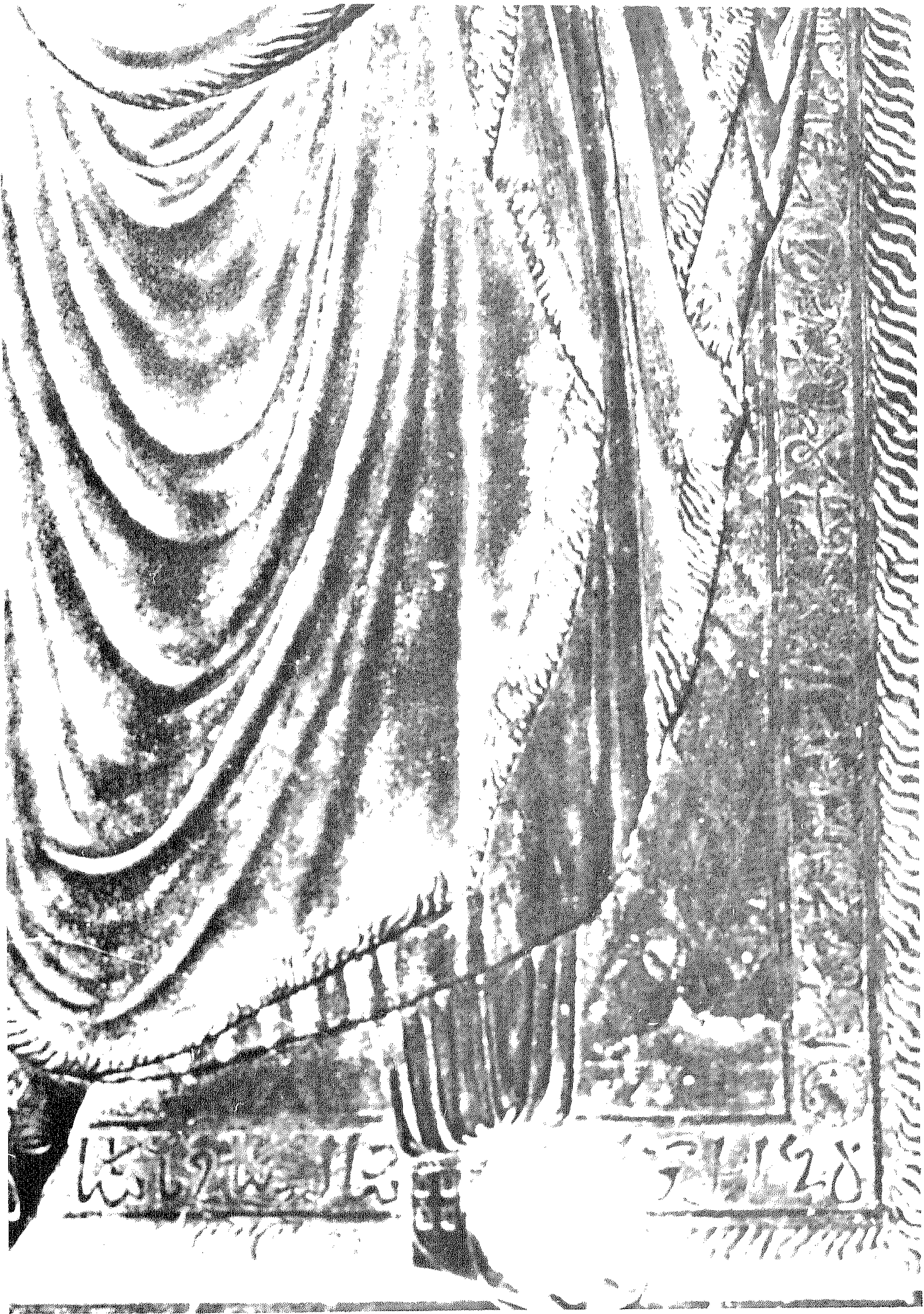
ولقد لفتت انتباهنا هذه الملاحظة فقمنا بالتحقيق الممكن ، وكان همنا التأكد من وجود مثل هذه الكتابات العربية على مصراعي باب كنيسة القديس بطرس في الفاتيكان .

وأحب أن ألمح هنا إلى أن ملاحظة لافوا على لسان لوبون لم تكن واضحة ودقيقة بل كانت مختلفة عما توصلنا إليه .

وقصة هذا الباب تبتدئ منذ أن قام (غيبرتي) Ghiberte بتصميم الباب الثاني لمعمودية فلورنسا ، وكان قد نال شهرة واسعة ، مما دعا البابا أوجين الرابع أن يطلب من أحد مساعديه وهو النحات فيلاريتي Filareté ، أن ينفذ له أكبر وأعقد مشروع فني نحتي في مقر البابوية ، وهو الباب البرونزي في كنيسة القديس بطرس (سان بيير) .

ولم يكن فيلاريتي مرتبطاً بأي أسلوب من أساليب عصر النهضة ، إلا أنه نشأ في فلورنسا وألم بالثقافة الكلاسية في روما بين عامي ١٤٣٣ ـ ١٤٤٥ م ، كما يؤكد ذلك المؤرخ فازاري Vasari ، وفي ذلك الوقت قام فيلاريتي ومساعدوه بإنهاء هذا الباب خلال اثني عشر عاماً ...





رسم توضيحي للوح الكنيسة وتبدو الكتابة العربية المحورة واضحة في الإطار

ويتـألف البـاب من درفتين ، وكل درفـة مـؤلفـة من ثـلاثـة ألـواح متوضعة فوق بعضها . ويمثل اللوحان الوسطيان القديس بطرس والقـديس بولس ، وفوقهما لوحـان متضمنـان وجهي حـواريين . ولقـد عـولـج النحت البارز بكثير من الزخرفـة التي تـذكرنـا بـالرقش العربي ، كما تفصل الألواح الستة مشاهد صغيرة تذكرنا بقصص الأساطير الكلاسية والرومانية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن بعض مساعدي فيلاريتي ، كان عربيـاً من شمالي أفريقيا أو من الأندلس ، وذلـك لوفرة الكتـابـات العربيـة التي كانت تحيـط إطـارات اللوحين الكبيرين ، والتي تحيـط الهـالات المحيطـة برؤوس القديسين الأربعة .

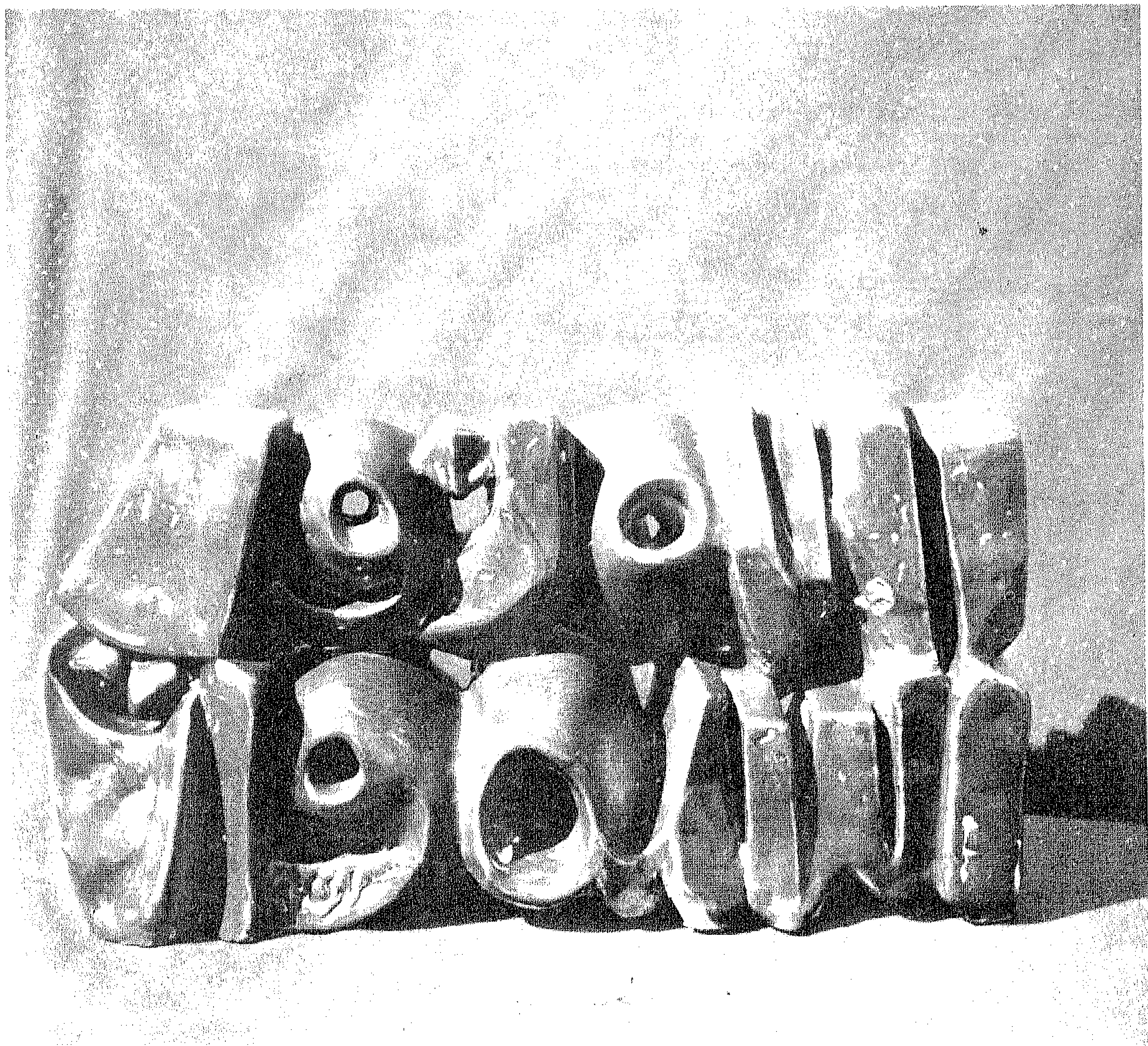
ولم يتح لنا قراءة هذه الخطوط جيداً ، فقد تكون كتابة تصويريـة أو تكون من لغـة الأعـاجم الجميـادو . ومن المحتمـل أن تكـون هـذه الكتـابـات منقولة عن كتابات عربية أو فارسية أحـاطـت بعض السجـاجيـد الشرقيـة ، ذلك أن خلفية كل لوح مفروشة بنقوش السجاد ذات الطـابع الشرقي ، وإن كانت التفاصيل والصيغ غربيـة . ولكن هـذا لا يخفف من اعتقـادنـا بوجود صـانع عربي أو مستعرب اشترك بتصميم هـذا البـاب ، وقـد يكون فيلاريتي نفسه قد زار الأندلس أو شمالي أفريقيا .

ويقول مارسيه[٤٧] : « لقد كانت الحضارة العربيـة الإسلاميـة شـديـدة التغلغل في عـالمنـا ، حتى إن العنـاصر الإسـلاميـة طغت منـذ نهـايـة القرن الحادي عشر في واجهات الكنائس الرومية ، ثم رأينـاهـا فيما بعـد تختلـط في الكنائس الغوطية مع العناصر الواردة من فرنسة » .

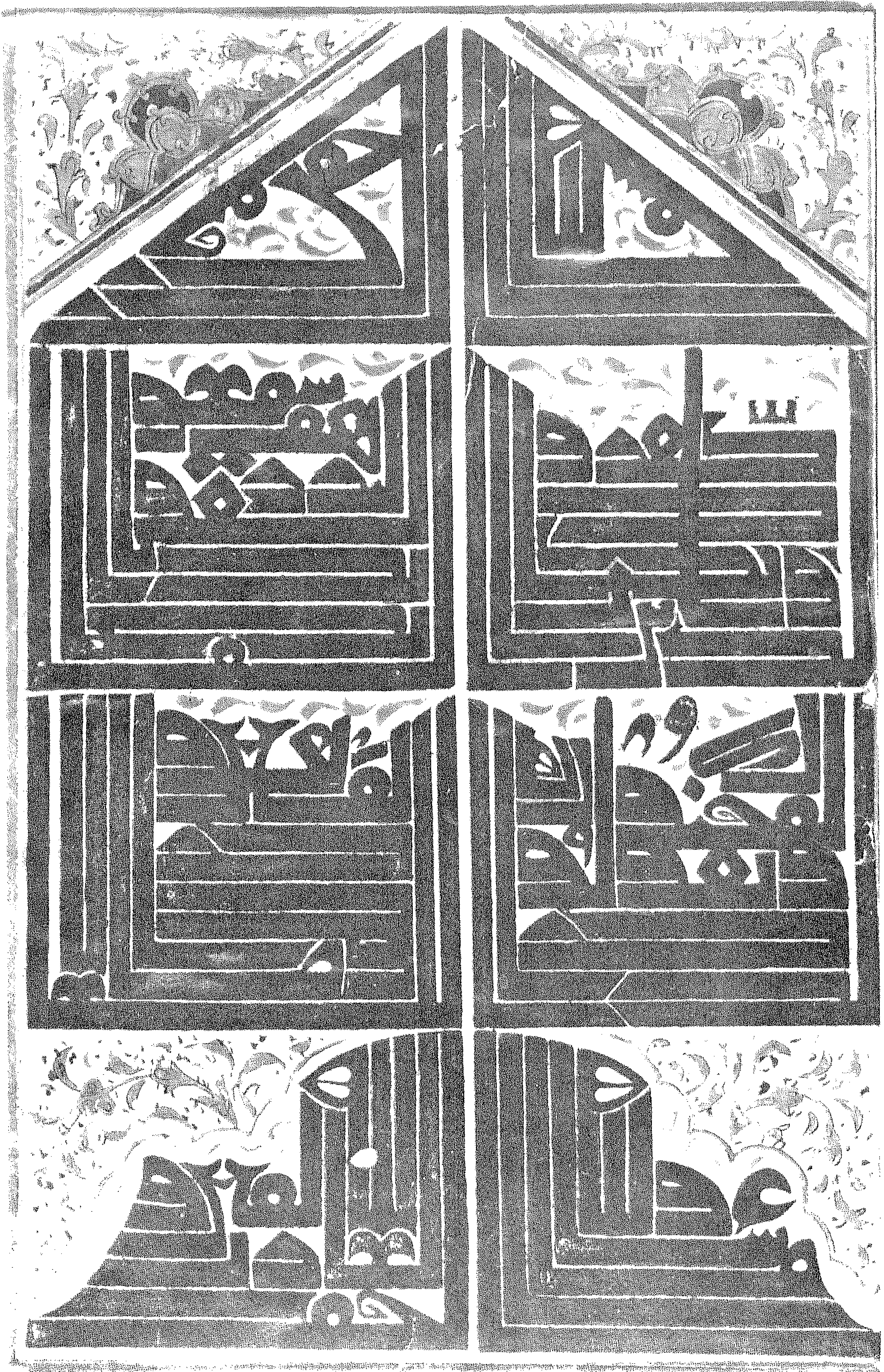
ويوضح هـذا القول مـا نراه في واجهـة كاتـدرائيـة انغوليم في فرنسـا ، حيث نرى تمثال المسيح وحوله أسد مجنح مستوحى من الزخرفة النباتيـة في الفنون العربية ، أما المسيح فإن أسلوبه شرقي محض .

وفي لا نغدوك في ساحـة مواسـاك أعمـدة مزدوجـة كتلـك الموجودة في الأندلس ذات تيجان مزخرفة برقش عربي وكتابات عربيـة بـالخـط الكوفي تعلو التاج ، ولكنها كتابات منقولة تصعب قراءتها وقد لا تكـون لهـا دلالـة قط .

وهكـذا انتقل الحرف العربي إلى أمـاكن متطرفـة من العـالم ، وتصـدر واجهـات الكنـائس والأديرة ، ولقـد كانت صفـاتـه الفنيـة كعنصر فـذ من عناصر التزيين ، سبب انتقاله وإحلاله المكانة اللائقة من التقـدير ، ولم يحل مضمونه الديني المخالف دون استعارته في أهم الأعمـال الفنيـة والآثـار . واستمر ذلك ما بقيت تلك الآثـار والأوابـد قـائمـة مئـات السنين ، ولم تستطع حتى العصبيات المتزمتة أن تمحو آثاره مع الأيام .



محمد الشعراوي « الله نور السموات » نحت خزف ١٩٧٤



بعض الآيات القرآنية بخط حديث مستوحى من الكوفي



مزهرية من الزجاج عليها كتابة ورسوم ملونة مطلية بالميناء
«صنع دمشق ـ المتحف الكويتي»

الواسطي - صورة قافلة الحجيج «من مقامات الحريري»



خط حديث للفنان حسن المسعود ـ فن تشكيلي

منذ بداية القرن الماضي ، كان ثمة اهتمام من قبل الفنانين والمفكرين بالفن والرقش العربي .

وفي مستهل هذا القرن ، وقد بدت الأمة العربية شيئاً فشيئاً أقدر على التعبير عن نهضتها وتراثها ، اشتد الاهتمام بالعرب وآثارهم وتقاليدهم الفنية . وتركز هذا الاهتمام بالرقش العربي لقرابته من مفهوم التجريدية التي سرت تقليداً فنياً قوياً في هذا القرن .

ويبقى الحرف العربي من أجمل الصيغ المجردة ، خاصة بالنسبة لإنسان لا يفقه دلالة هذا الحرف ، أو ينسى هذه الدلالة لكي يستفيد من الشكل الجمالي للحرف .

وهكذا ظهر من الفنانين التجريديين المعاصرين في أوربا ، من استعمل الحرف العربي فكان مدرسة مستقلة ذات إطار مستقل متميز ، ولقد تجلى هذا الاتجاه قوياً واضحاً عند بول كلي Paul Klee ونالارد Nallard وهوفر Hoeffer وديغوتكس Degottex وتروكس Trox ومانوسيه Manessier .

أما أعمال كلي التي تتضمن نماذج عن الخط الجميل العربي أو غيره من الخطوط ، فهي كثيرة وتمتاز بالتطوير والتحوير . ولقد استمرأ كلي الخط العربي الذي يكتب من اليمين إلى اليسار نظراً لأن كلي كان أعسراً ، بل كان يستطيع التصوير باليد اليسرى بنفس قوة اليد اليمنى ، وكان يطيب له أن يكتب جملاً برمتها باللغة العربية ، بأشكال الخط العربي الجميل ، ولكن دون أن يكون بمقدوره قراءتها أو فهمها مع أنه حاول أن يتعلم العربية . كما يذكر ابنه فيليكس(٤٨) .

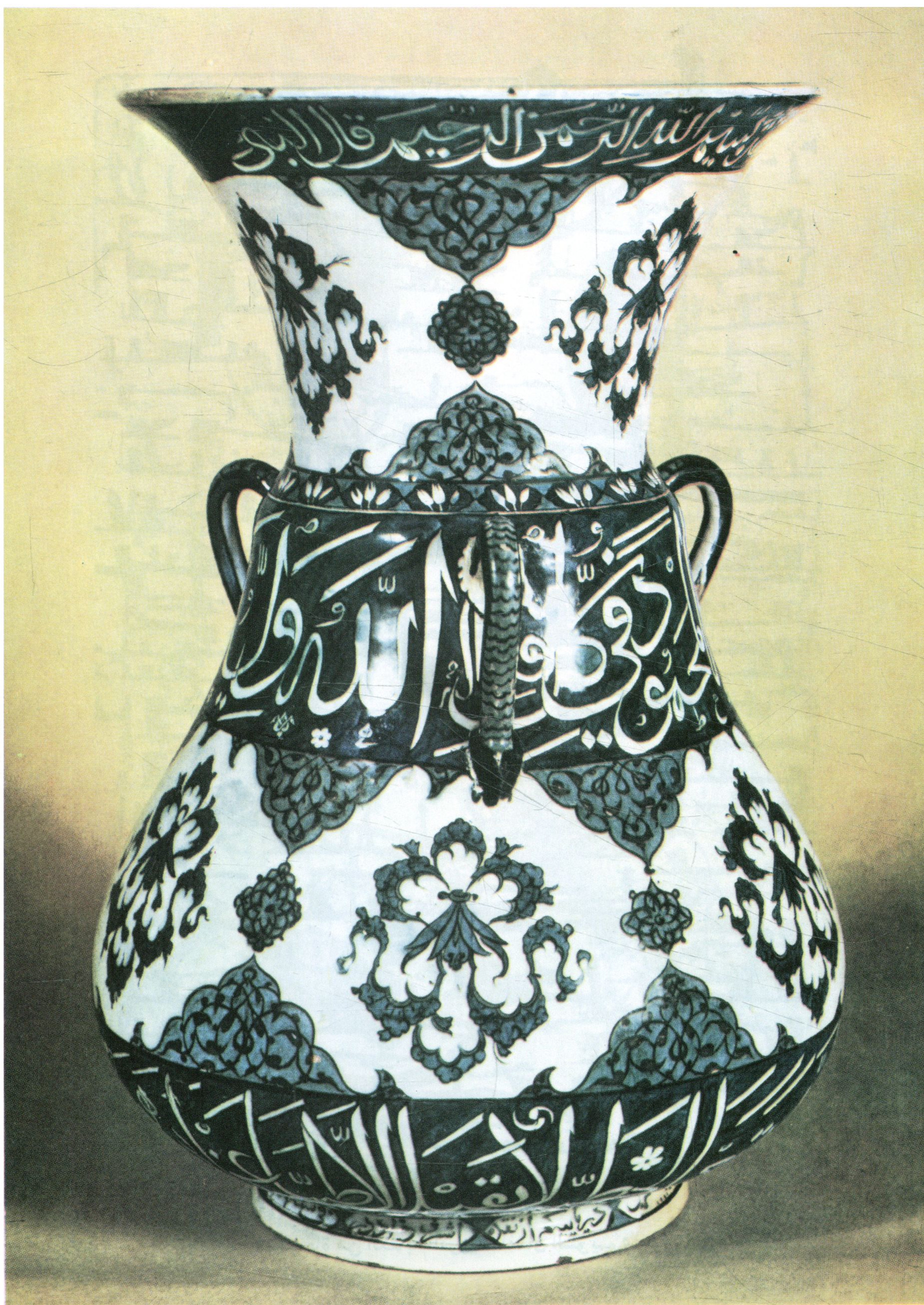
ولقد امتاز أسلوب لويس نالالارد (المولود في الجزائر عام ١٩١٨ م) باستعمال الكتابة العربية مع التصوير مستوحياً ذلك من الرقش العربي .



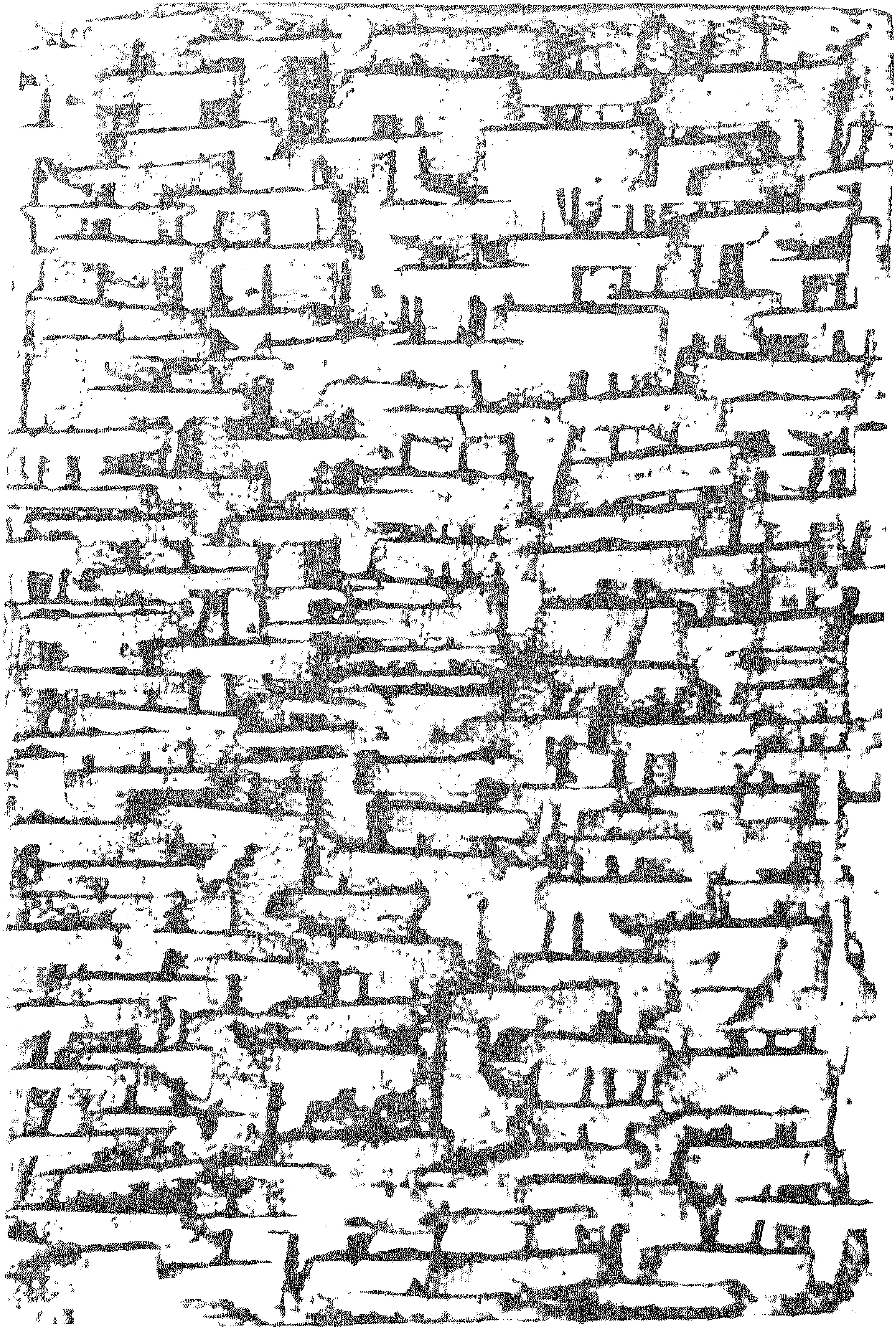
أما كارل جورج هوفر Hoeffer (المولود في سيليسيا عام ١٩١٤ م) فلقد جذبته رشاقة الخط العربي وخاصة النسخي منه ، فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط . وفي مدينة أوفنباخ في ألمانيا متحف للكتابة وحسن الخط



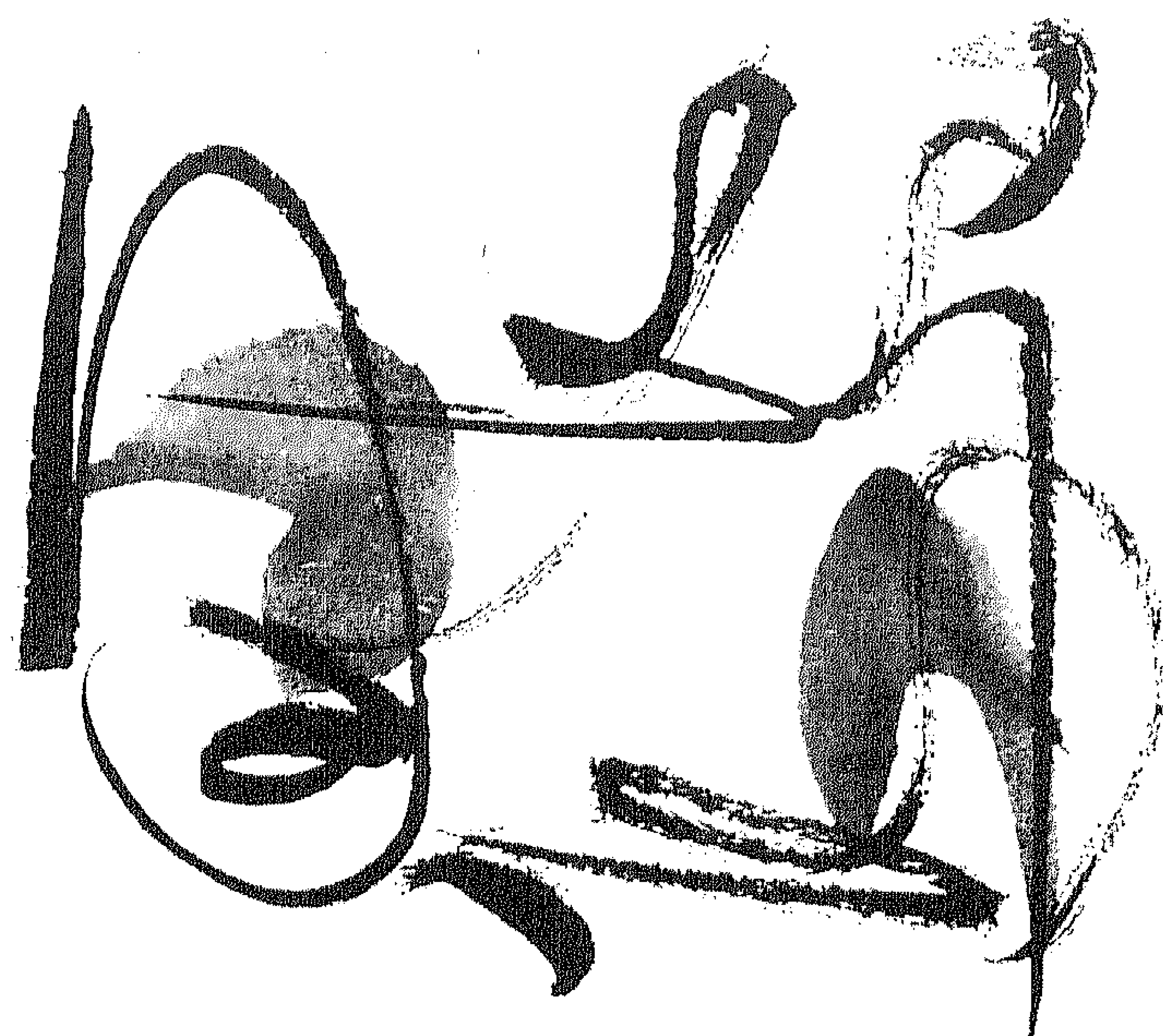
حديث بياض ورياض ـ مخطوط من صنع المغرب بخط مغربي



مصباح من المسجد الاقصى في القدس ـ محفوظ بالمتحف البريطاني ـ



لوحة مستوحاة من الكتابة العربية للفنان السويسري بول كلي

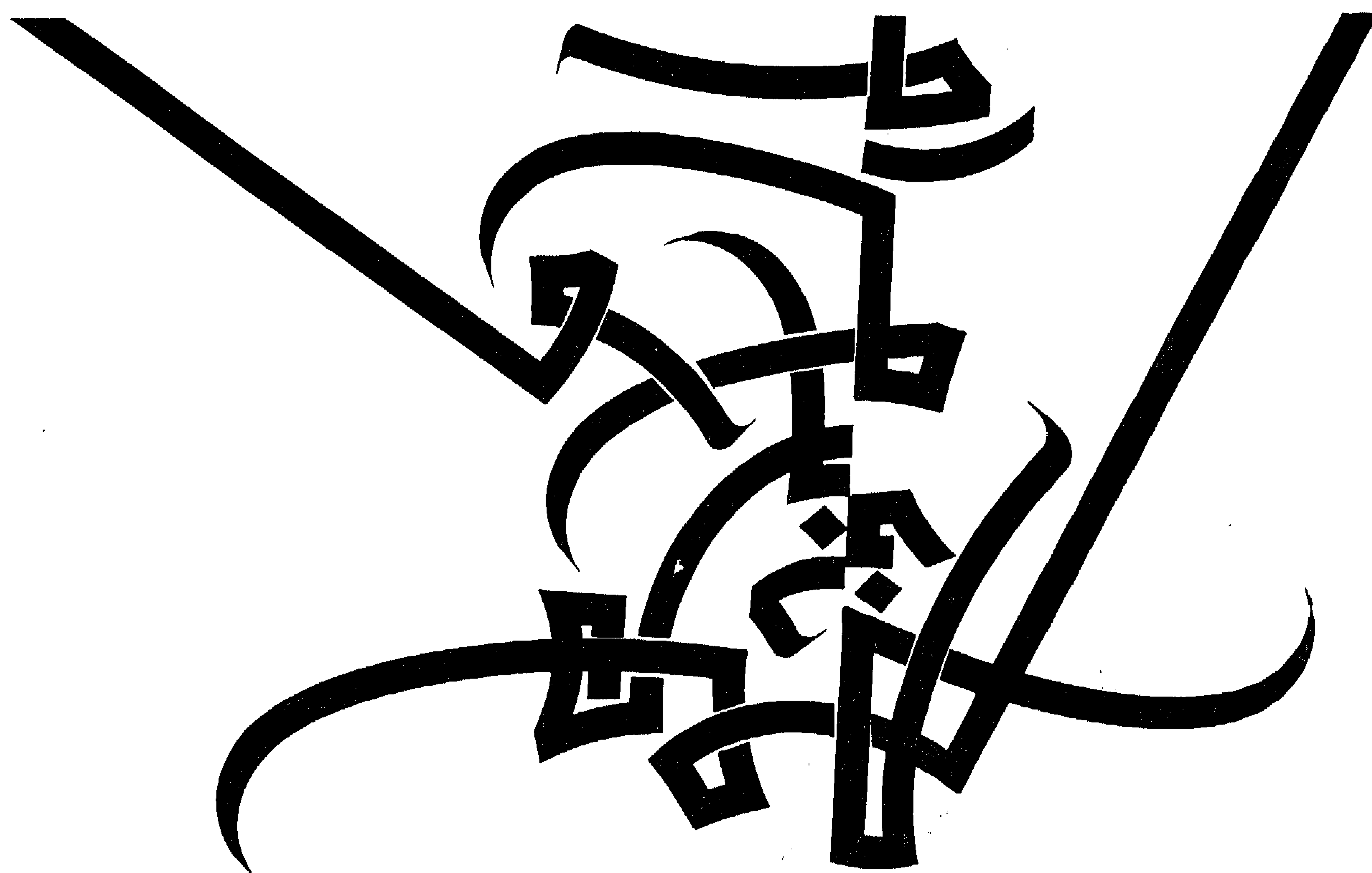




خط حديث للفنان الألماني هوفر

ضم مجموعات رائعة للخطوط العربية الأثرية ، كما ضم بعض أعمال هوفر للمقارنة وتحديد التأثير العربي على أسلوبه .

ولم يقصر الفنانون العرب الحديثون في الإفادة من الحرف العربي في أعمالهم التصويرية الحديثة نذكر منهم : محمود حماد ، وسامي برهان ، في القطر السوري ؛ وحامد عبد الله وسعد كامل من القطر المصري . وأحمد شبرين من القطر السوداني وضياء عزاوي من العراق وغيرهم .



تكوينات خطية ، نجا مهداوي - تونس



جرة مطلية بطبقة براقة صنع دمشق ـ قرن ١٣ ميلادي
عليها كتابة كوفية مزخرفة

مجموعة الصباح ـ الكويت

من الخطأ أن ننظر إلى تجربة الفنانين الكتابيين على أنها محاولة متسرعة لتحقيق فن عربي ، ومن الخطأ أن نمضي بسرعة أمام هذه الظاهرة التي انتشرت بسرعة خلال السنوات الأخيرة ، دون أن نوضح أبعادها التي تحدد أهمية التجربة التي يمارسها عدد كبير من الفنانين العرب المعاصرين . ولعل أول بعد يمكن عرضه هنا هو **البعد التاريخي** .

منذ أن ظهر الفن في بلاد الرافدين وسورية وفي مصر القديمة ، كانت التماثيل والصور قد ضمت كتابات مسمارية أو هيروغليفية ، وكانت هذه الكتابات بحسب نظامها الفني أداة جمالية لابد منها في تقويم العمل الفني وإكماله ، ومع أن هذه الكتابات كانت تحمل دلالات معنوية مفيدة ، فإن وجودها كان له دور فني هام ، فهو ذو صفة زخرفية ، ثم هو يؤكد الطابع الإبداعي في العمل الفني وتجعله متميزاً عن الأصل الواقعي .

ومع أن فنون الصين واليابان والفنون البيزنطية فيما بعد ، قد تبنت الصيغ الكتابية في الفن التشكيلي ، فإن الخط العربي تمتع بعد الإسلام باهتمام واسع ، وأصبح الفن الأكثر تعبيراً عن الجمالية الإسلامية . وأصبحنا نرى لوحات كتابية ضخمة على المنابر أو النوافذ نقشت أو حفرت بأنواع مختلفة من الخطوط ، كما نرى نظيراً لها على ألواح القيشاني وعلى الزخارف الخشبية الداخلية ، مستقلة بذاتها أو مختلطة مع أنواع أخرى من الرقش العربي المجرد بانسجام تام ، حتى لتبدو أمام الجاهل بالعربية ، وكأنها عناصر مجردة متممة لعناصر الزخرفة النباتية أو الهندسية الأخرى .

وبلغ الفن الكتابي أوجه في الفن المغربي الأندلسي ، حيث بدت بعض الصيغ الكتابية مثل (لاغالب إلا الله) بشكل فني زخرفي أبعدها عن أصولها الكتابية ومعانيها اللغوية . ثم ظهر الفن الكتابي في بعض الأعمال الشعبية أو في مقدمات بعض المخطوطات وفي رسوم الأحجيات والتعاويذ والسحر والرقى ، بل إن الأساليب الفنية المبتكرة التي كان يلجأ إليها الخطاطون والرقاشون لتصوير بعض الكلمات القرآنية لتعتبر من الأعمال الفنية الخارقة[٤٩] .

لقد أصبحت الكتابة العربية من أهم العناصر الزخرفية في الفن العربي

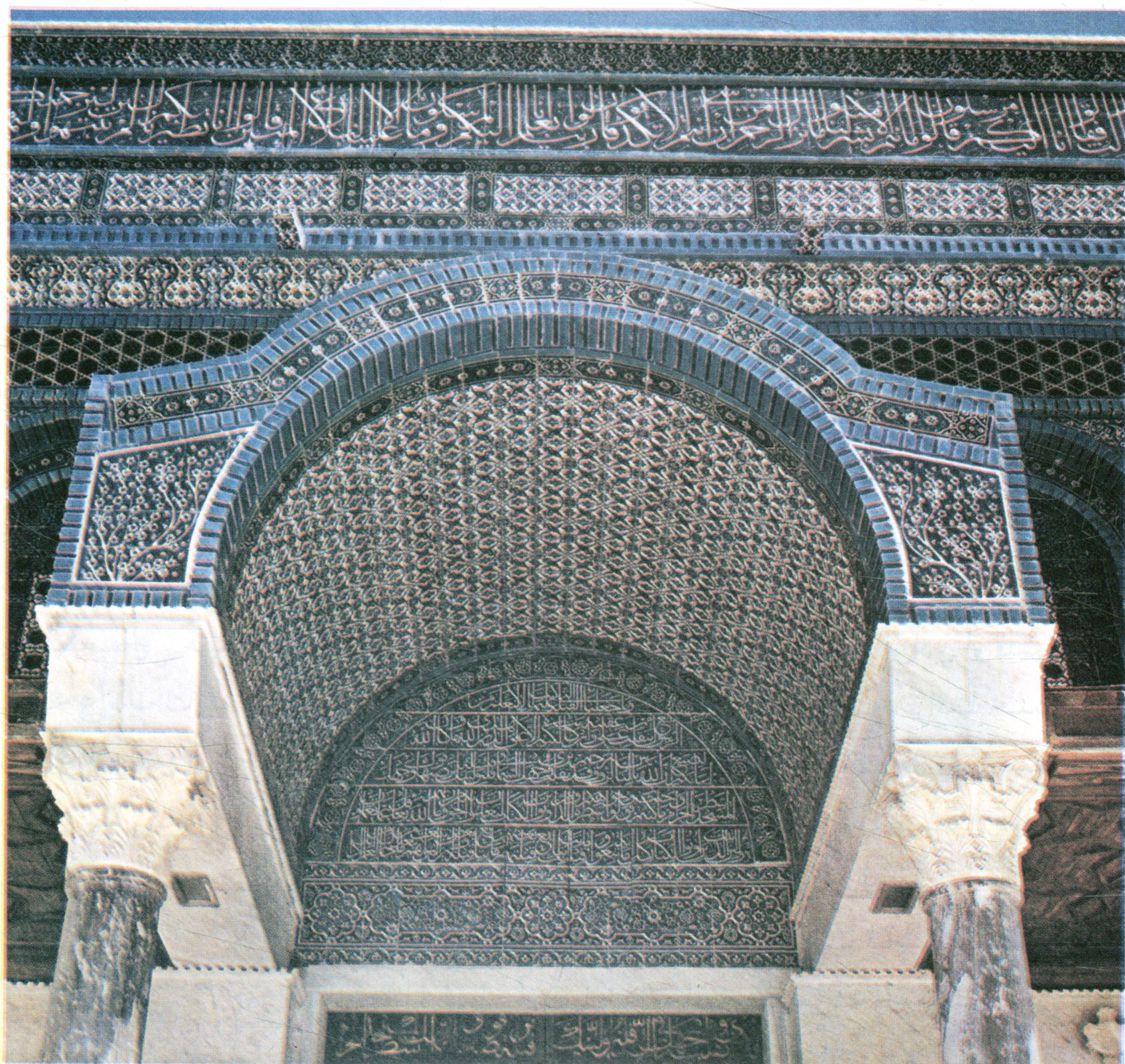
الإسلامي ، بل إن بعض المخطوطات أصبحت بما حفلت به من تنميق في الخط وتلوين في الزخارف والحواشي ، قطعاً فنية كاملة يتناقلها الناس والهواة ، وتقتنيها المتاحف لقيمتها الفنية العالية . ثم إن المصاحف الشريفة لقيمتها الدينية القدسية كانت حافلة بأروع الخطوط والنقوش والألوان كمظهر للتكريم والتعظيم .

وكانت المخطوطات الفنية مظهراً من مظاهر قوة السلطة ورقيّها الحضاري ويتجلى ذلك في اهتمام الملوك والسلاطين بهذا النوع من الفن الرفيع .

وثمة بعدٌ تعبيري مرتبط بالخط بصورة عامة ، وهو الوظيفة الأساسية للكتابة . فنحن ننقل أفكارنا عن طريق اللغة ونسجل ذلك عن طريق الكتابة . ولا يشترط في هذه الكتابة أن تكون منمقة . وهكذا فإننا نستطيع أن نميز بين الكتابة والخط الجميل ، من أن الأولى هي صيغة لتسجيل الألفاظ ، وأن الثانية هي صيغ فنية ذات مضمون معنوي . أي أن الخط الجميل يتضمن صورة ذات شكل فني ، ومعنى فكري أو أدبي أو قدسي . شأنها في ذلك شأن جميع الصور الفنية التي كانت تخدم أغراضاً محددة ، وإنما اختلف الأمر بين الفن العربي وغيره ، لأن هذا الفن قد رفض منذ بدايته التمثيل والتحديد النسبي وسعى نحو الإطلاق والتجريد . فإذا أردنا أن نعرض مسألة الشكل والمضمون التي تناولها علم الجمال العربي ، فإننا نراها هنا أكثر وضوحاً ، لأن لكل من العنصرين مقياساً ثابتاً ، فالشكل مرتبط بأنظمة الخطوط وأنواعها النمطية المعروفة ، والمضمون مرتبط بمعنى منطقي لغوي .

وهذا هو شأن الكتابات القرآنية والشعرية التي عرضت بخطوط نمطية جميلة ، وهي ضمن هذه الحدود الثابتة تخرج في الواقع عن **الفن** لكي تبقى ضمن حيّز **الجمال** ، جمال التعبير والتنميق الذي يتطلب مهارة ومقدرة عالية في تطبيق أصوله وقواعده .

وإذا نحن نظرنا إلى الخط الجميل من خلال مفهوم الفن ، فإننا نرى الشكل يحتل المرتبة الأولى ، أما المضمون فهو متروك للتقييم الفكري أو الأدبي .



مدخل قبة الصخرة

زخرفة وكتابات قرآنية بخط الثلث من الخزف

ومع ذلك فإن المضمون هنا ينفي عن الخط العربي صفة التجريد المطلق التي استحوذت على الرقش العربي .

وترى جماعة (البعد الواحد) وشعارها الفن يستلهم الحرف أن « الحرف العربي والحرف عموماً يمثل مدى عناية الفن المعاصر بالمضمون الفني (كقيمة) وليس (كمهارة) .. إنه (قيمة) بمعنى كونه (شكلاً ـ مضمونياً) » .

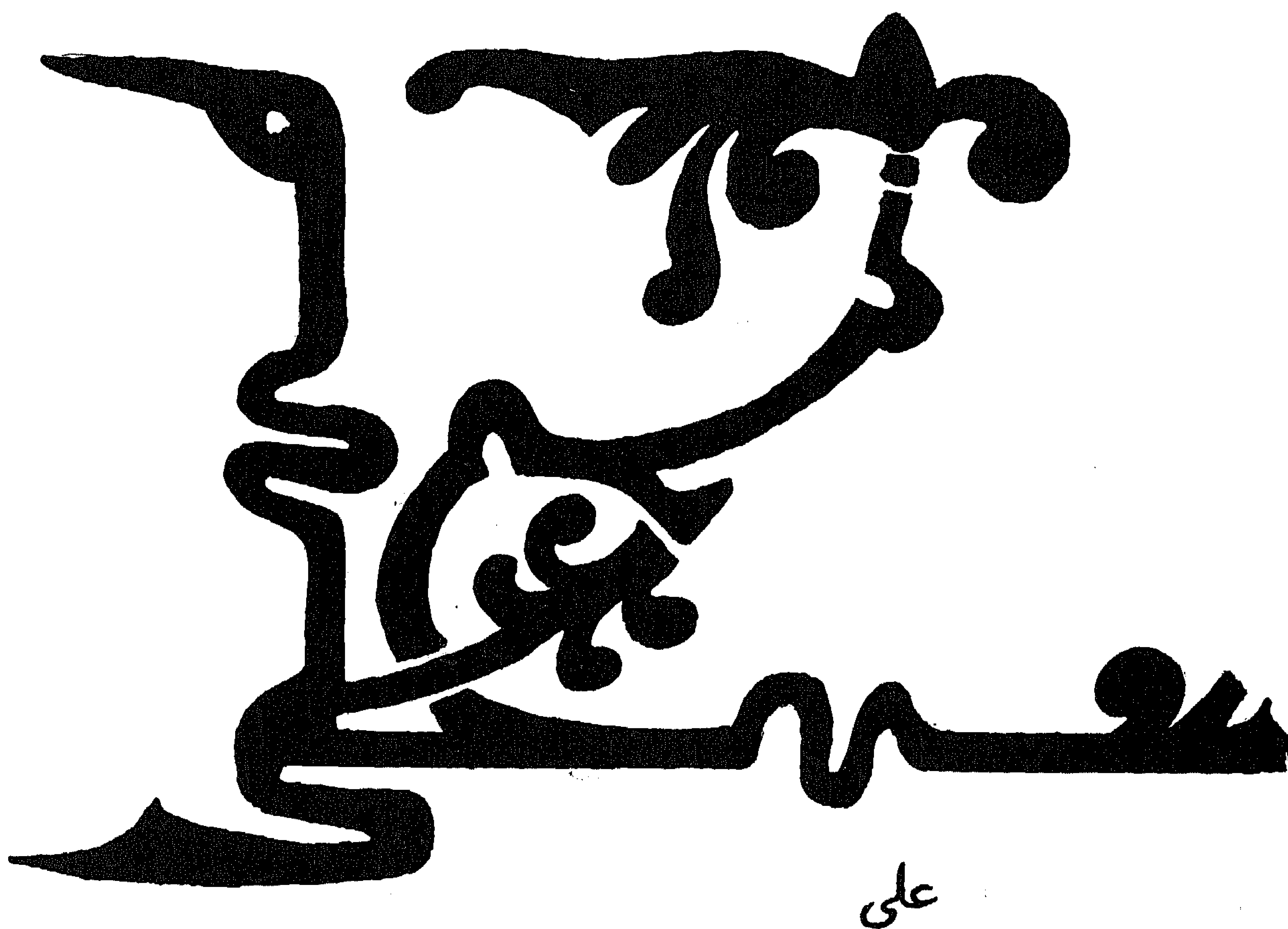
ومع ذلك فإن مهمة الفنان إذن هي أن يتدخل في معالجة الشكل معالجة إبداعية ، وله في ذلك مجال واسع يمتد من تطبيق الأنظمة النمطية إلى ممارسة التشكيل الحر .

وإذا كان تطبيق الخط التقليدي عملاً أصيلاً صرفاً ، لأن هذه الخطوط التي وصلت إلى كمالها قد كونت الشخصية الفنية العربية ، فإن الإبداع والتفنن في تصميم الخطوط ، قد يخرج تماماً عن الأصول التقليدية لكي يندمج ضمن الصيغ الفنية التجريدية .

إن الحديث عن البعد التعبيري يجرّنا للبحث عن بعد آخر هو **البعد الجمالي** للخط العربي .

ترتبط الخطوط العربية كالكوفي والثلث والرقعي والديواني والفارسي . إلخ ... في نظامها وتقويمها بروابط عضوية ، أي أن الجزء فيها مقياس لأبعاد الكلمة . وبتفسير آخر فإن بناء الكلمة في الخط العربي يقوم على نظام (المودول) Module ، أي الوحدة المقياس ، وهي النقطة في الخط العربي ، فارتفاع الألف في الرقعة هو أربع نقاط ، وارتفاعها في النسخي هو ثلاثة من اليسار وثلاثة من اليمين تحتها .

وهكذا تقاس امتدادات الأحرف وارتفاعاتها بعدد ثابت من النقاط . هذا النوع من الخطوط المنطة يمكن أن يكون أشبه بفن العمارة لارتباطه بأصول إنشائية وتشكيلية لا يمكن تعديلها دون تعريض الحرف أو الكلمة إلى الانهيار . وهي مع ذلك مجموعة من الأنظمة الفنية ، تذكرنا بالأنظمة


علی

الكلاسيّة في الفن المعماري الأغريقي ، الدوري والأيوني والكورنثي .

ولعل الخطوط الأخرى التي خرجت عن الأنماط وأنظمتها الثابتة ، هي أقرب إلى مفهوم الفن الإبداعي . وإن كانت الخطوط النمطية لم تصل إلى قمتها إلا بعد مراحل متطورة من المحاولات الإبداعية .

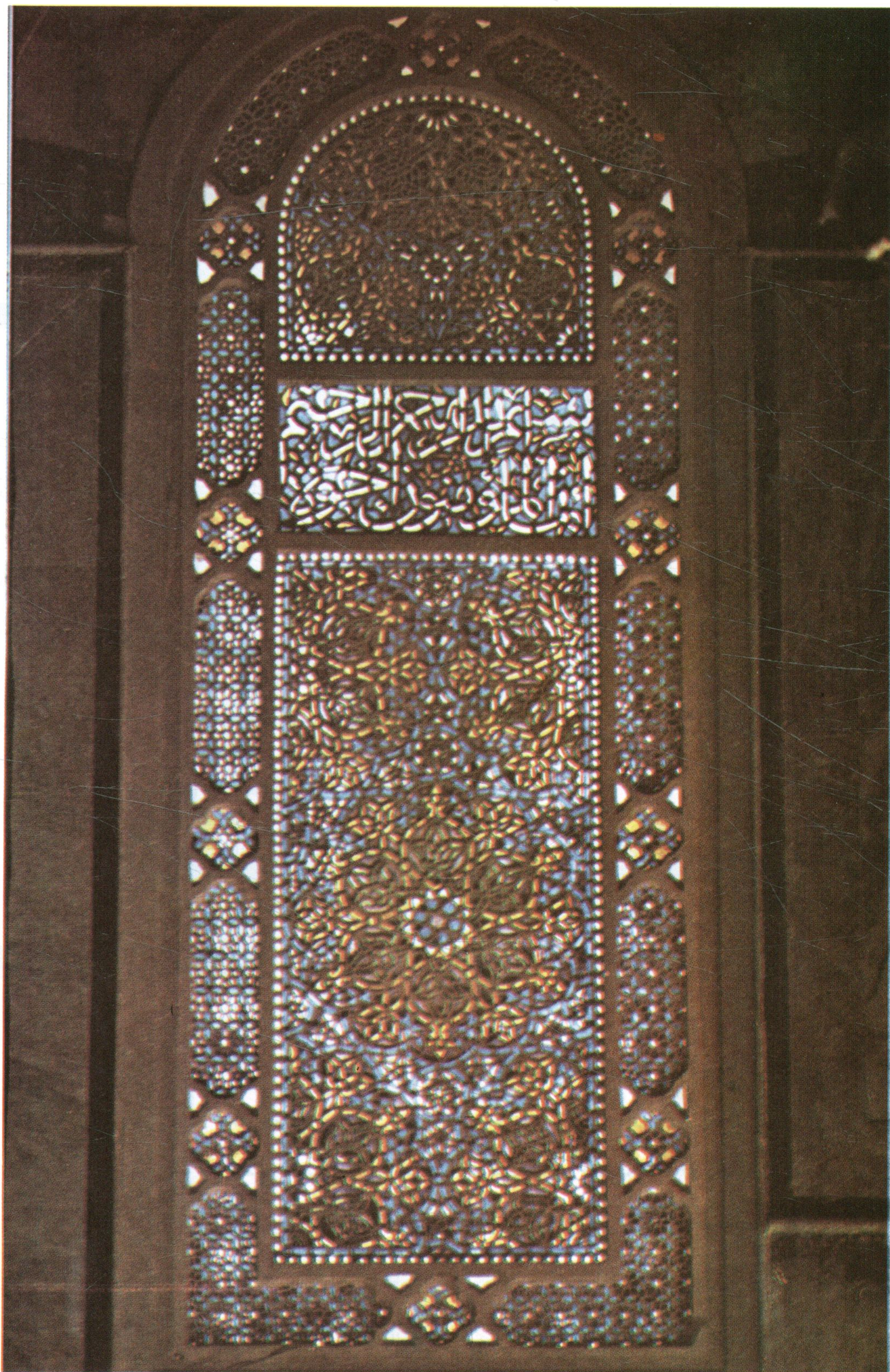
وسواء أكان الخط نمطياً كلاسياً أو كان إبداعياً حراً ، فإنه يخدم المعنى الذي تكونت الكلمة من أجله ، فالكتابة إنما وجدت لنقل المعاني ، ونحن نراها هنا في قوالب مختلفة ، ولكن القالب النمطي يخدم الوظيفة بصورة أوضح وأكثر بلاغة وتكريماً ، بينما يسعى القالب الحر أن يخدم نفسه أي الصورة الفنية ، تاركاً المضمون المعنوي لكي يذكي ويدعم هذه الصورة الفنية .

واستمر الخط النمطي يستعمل للدلالة على المعاني اللغوية بأشكاله الجميلة التقنية التي تعتمد على المهارة والدقة ، شأنه في ذلك شأن التصوير الواقعي التقريري ، الذي يستعمل للتعبير عن الموضوع ذاته بحسب وضعه التاريخي أو التمثيلي ، بينما ظهر الخط المبدع الحر في الفن الحديث كعنصر تجريدي .

وهكذا فإن انصراف الفنانين المعاصرين عن الخط النمطي الكلاسي إلى الخط الحر ، هو عمل إبداعي صرف يحمل في مضمونه قيمة اللغة العربية المكتوبة التي تربط بين الفنان وجمهوره برباط الأصالة ، وهو بذلك فن مسؤول يضع حداً لمجانية الفن المجرد الذي سيطر في أعمال الفنانين الحديثين .

إن (القيمة) التي يضمنها الخط العربي ، وهي ما نسميه **بالبعد الروحي** والحضاري ، هو المخزن القومي الذي يستوعب في الكلام المكتوب جميع المعاني الروحية التي كثيراً ما تحدثنا عنها الفلاسفة والصوفيون ، كما يستوعب المكتسبات الحضارية التي ترمز إليها اللغة العربية باعتبارها أكثر لغات العالم تطوراً وغنىً .

وإذا كانت اللغة هي روح الأمة . فإن الخط الجميل هو الفن المعبر بوقت واحد عن الأفكار والألفاظ ، وعن شخصية الأمة ومقوماتها



كتابة بالزجاج المعشق «قبة الصخرة ـ القدس»



صفحة من مخطوط سجل فيها الفنان سورة الإخلاص بشكل دائري بخط جميل متداخل متشابك
وزُينت الصفحة بالنقوش الجميلة المتناسقة

الحضارية . ولقد اهتم العرب بالخط الجميل أو القلم لأن فيه المعرفة والعلم . ويقول تعالى : ﴿ اقرأ وربك الأكرم ، الذي علّم بالقلم ، علّم الإنسان ما لم يعلم ﴾ . [البقرة ٢٨٢] .

والقلم عند ابن البواب[٥٠] « هو أفضل آلات الكتابة ، وقيل هو أول ما خلق الله تعالى وأمره ، وبدأ بذكره في الكتاب العظيم ﴿ ن . والقلم وما يسطرون ﴾ فأبان تعالى أن الكتابة من أفضل الصنائع » . وقال المأمون : « لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرنا بما لنا من أنواع الخط لشرفه . فإنه يقرأ بكل مكان ، ويترجم بكل لسان ويوجد مع كل زمان » .

ظهر الخط العربي كعنصر فني منذ عهد بعيد في أعمال الفنانين في العالم . فنحن نذكر الكتابات العربية الجميلة في بعض الأعمال الفنية الموجودة في صقلية والتي تركها لنا النورمان وبخاصة رداء روجر الثاني الذي يحوي شريطاً كاملاً من الكتابات العربية . ونذكر أيضاً الكتابة العربية غير المقروءة التي تؤطر النحوت البارزة البرونزية على باب كنيسة القديس بطرس والتي كان قد صنعها فيلارتي منذ عام ١٤٢٥ م ثم دخلت هذه المحاولات في صميم الاتجاهات الفنية الغربية منذ بداية هذا القرن[٥١] .

وعندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير ، من أمثال محمود حماد وأدهم إسماعيل في سورية ، وجميل حمودي وشاكر آل سعيد وضياء عزاوي في العراق ، ووجيه نحلة ولور غريب ورفيق شرف في لبنان ، وإبراهيم الصلحي وشيرين في السودان ، وتوفيق عبد العال في فلسطين ، أما محمد راسم من الجزائر فإنه الرائد الأول لبعث الرقش العربي في العالم العربي .

وتبدو هذه المحاولات على مستويات مختلفة الجدية ، وقبل أن نعرض أهمية هذه المحاولة لابد أن نجمل المآخذ التي توجه إلى الأعمال الفنية الكتابية بما يلي :

١ ـ استعمال الخط النمطي الجميل في اللوحة الفنية استعمالاً يخرج هذا العمل

عن صفته الإبداعية ويدخل في الصفة الكتابية .

٢ ـ التأكيد على إيضاح المضمون اللغوي للكلمة ورسم كتابة مقصودة تشغل الناظر إليها أكثر من انشغاله بجمال الموضوع .

٣ ـ تطبيق الحرف العربي أو الكلمة العربية على صيغ غريبة معروفة في الفن ، أو إدخال هذه الكلمات في مفاهيم المدارس الدارجة .

٤ ـ انتزاع الكتابة العربية من بيئتها الفنية الأصيلة التي عاشت فيها مع الرقش العربي أو التصوير الشعبي .

٥ ـ تقديم العمل الفني الكتابي ليخاطب الإنسان الغربي ، وليس ليستجيب إلى مفهوم الفن العربي .

هذه الملاحظات النقدية هي أكثر ما يجب تحاشيه في الفن الكتابي لكي يأخذ هذا الفن صفته الإبداعية الأصيلة .

إن أهمية الكتابة في الفن تكمن في أنها محاولة **لتعريب الفن الحديث أو هي محاولة لإنقاذ الفن التجريدي من الصيغ المجانية التي لا معنى لها .**

والواقع إن محاولة التعريب تبقى ناجحة إذا استطاع الفنان تجنب الانزلاق في شباك المعاني اللفظية والصيغ النمطية كما أسلفنا ، ولكن هذه المحاولة لا يمكن اعتبارها الطريق الوحيد لتعريب الفن ، فهي كما يبدو طريقة سهلة تصل عند بعض الفنانين إلى حدود التسلية ، ثم هي طريقة قد تجد مقاييسها الناجحة من خلال الكلمة وليس من خلال الموضوع الفني ، كما أن المهارة في التزويق قد تلعب دوراً في إنجاح اللوحة الفنية الكتابية .

وتبقى أهمية هذه التجربة في نظرنا ، في أنها المدخل إلى تعريب الفن ، فلقد أصبحت العلامة الأولى لاتجاهات عدد كبير من الفنانين الذين يشعرون بضرورة تعريب فنهم ، وهم إذ دخلوا إليه من باب الكلمة والكتابة العربية ، فهو دخول سهل ولا شك ، ولكنه صادق وصحيح .

ثم إن هذا الاتجاه الذي ظهر غالباً في لوحات التجريديين ، قد خلق ظرفاً مناسباً لإيجاد حلول لمشكلة التجريد الحديث الذي أوصل الفن إلى العدم (أو لوقف الاستمرار في هدم العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي) على



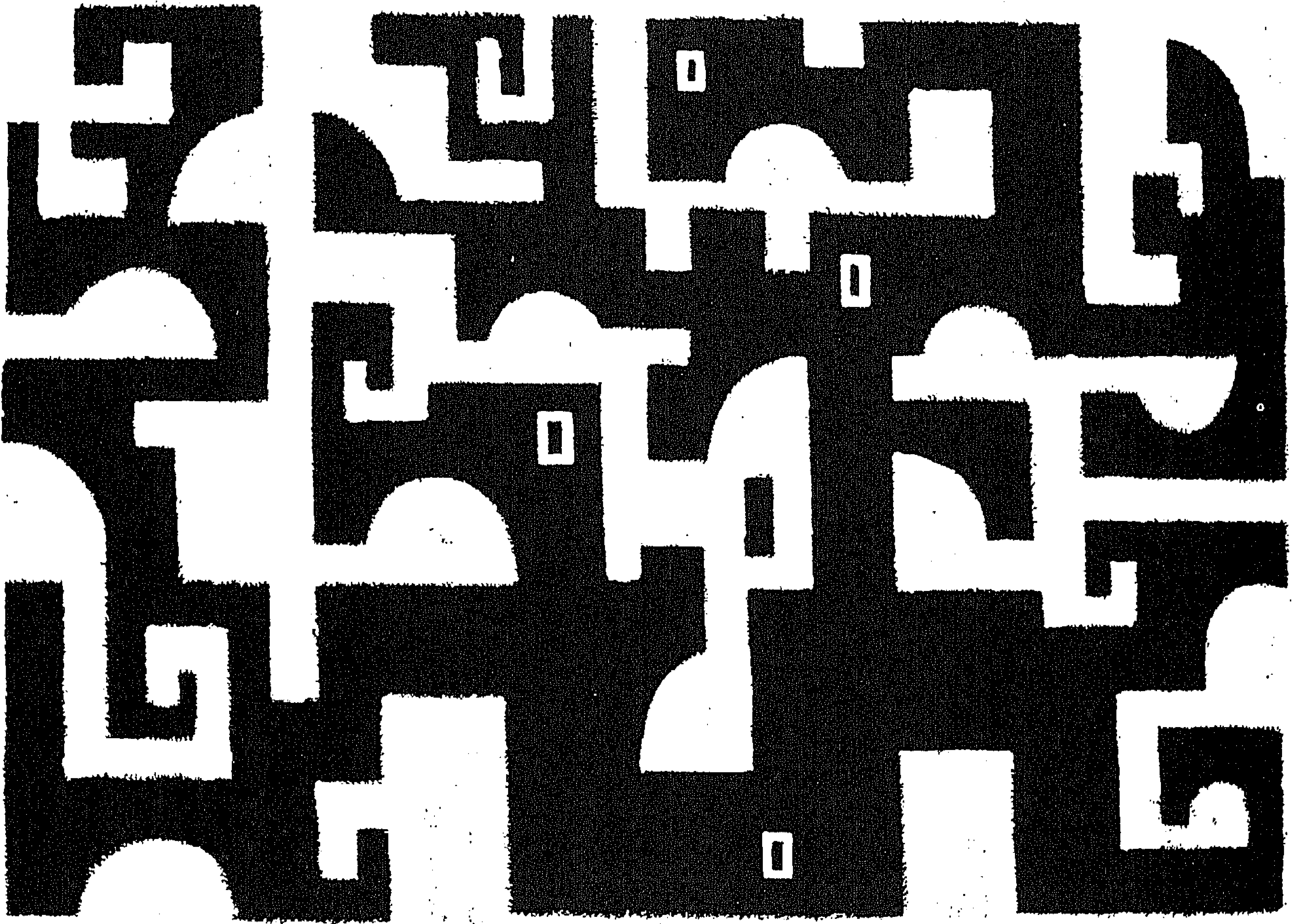
كتابة قرآنية رمزية للفنان الباكستاني المعاصر صادقين



لغز عربي للفنان خميس شحاته ١٩٦٢ ـ مصر



لوحة كتابية للفنان جميل حمودي ـ العراق



نجيب بالخوجه ـ تونس « هندسة ـ وكتابة »

حد قول شاكر حسن . وإذا كان من الفنانين الغربيين من استعمل الأحرف اللاتينية مثل (براك وبيكاسو) في ملصقاتها ، فإن للحرف العربي دلالات قد لا يكون لها نظير في الأحرف الأخرى ، وهذه الدلالات الصوفية والرمزية كثيراً ما تحدث عنها الفلاسفة ، بل إن القرآن الكريم كرّم بعض الحروف مثل النون ، وكهيعص ويس ... وكان لمفسري القرآن دور في تعظيم شأن هذه الحروف وبعض الكلمات ذات المعنى المطلق .

ثمة مجموعة من الفنانين تدارسوا مسألة الفن الكتابي بجدية ملحوظة فأقاموا معرضاً مشتركاً عام ١٩٧١ م وأصدروا كتاباً يتضمن بياناً ، وكان هؤلاء الفنانين هم : شاكر حسن آل سعيد ، جميل حمودي ، عبد الرحمن كيلاني ، محمد غني ضياء عزاوي ، ورافع الناصري .

وقد تضمن هذا البيان : « وهكذا . نجد أنفسنا اليوم ـ نحن لفيفاً من الفنانين الذين يساهمون في إدخال الحرف عبر أعمالهم التشكيلية ، ملزمين بإقامة معرض فني ووثائقي باسم معرض البعد الواحد وتحت شعار (الفن يستلهم الحرف) ومن نقطة انطلاق تشكيلية بحتة ، مثمنين به هذا العنصر الفني الهام ، كجذر أصيل معبر عن روح حضارتنا وفلسفتها معاً ، في أكثر جوانبها إشراقاً[٥٢] » .

ويتحدث الأستاذ شاكر عن معنى البعد الواحد موضحاً أولاً أن الحرف إنما يستعمل (كقيمة تشكيلية بحتة) وليس (كبناء موضوعي مجرد) ، والقصد هو الكشف عن أهمية الحرف (كبعد) وليس (كموضوع) . ذلك لأن القوام الحقيقي للحرف هو الحركة والاتجاه ، فإن أمكن ظهوره كشكل ما ، كمساحة ، فإن بيئته الأساسية هو الخط أي أزل البعدين . وإذن ، فالبعد الواحد (كفكرة) يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية) صرفة[٥٣] .

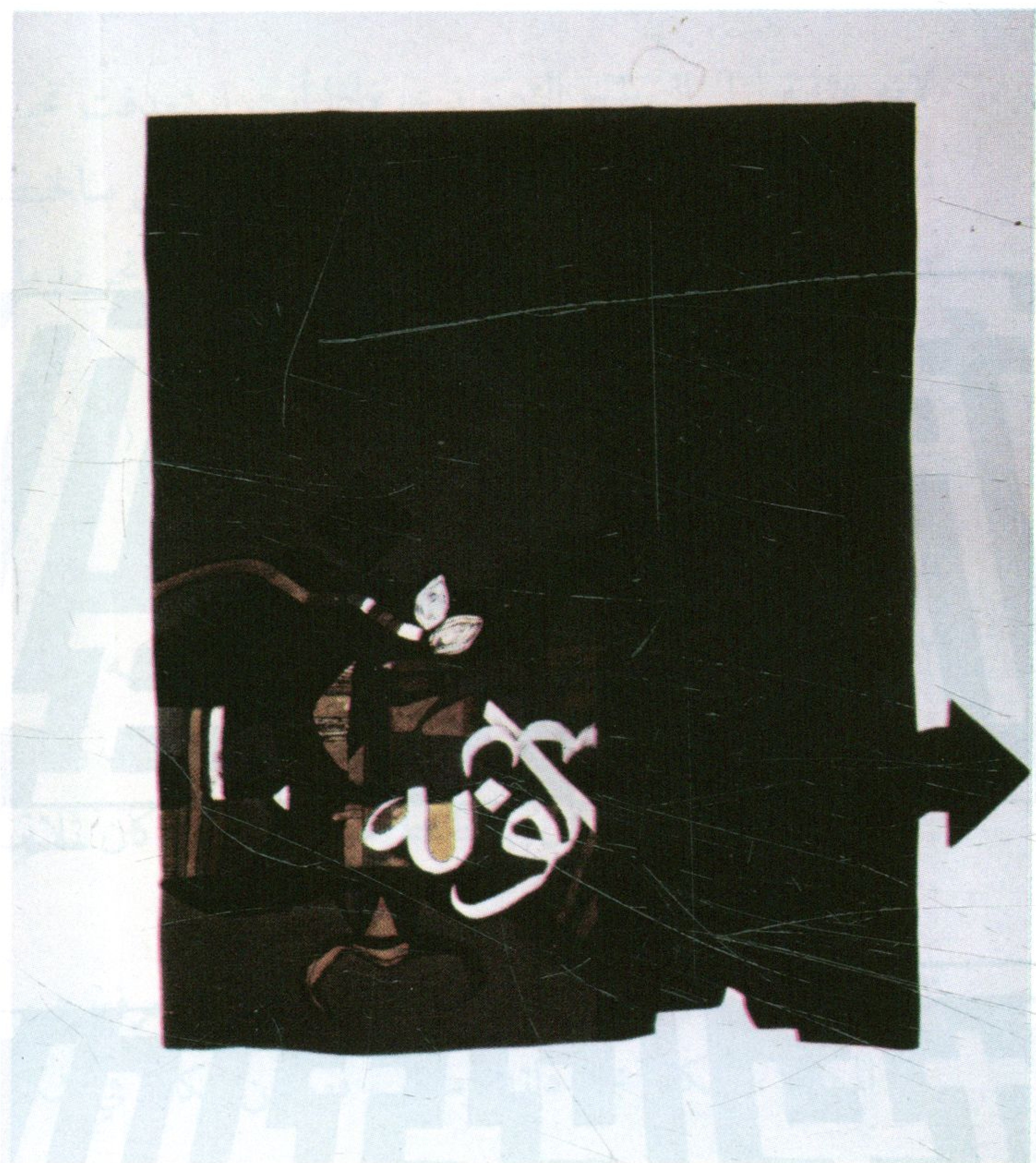
ويحاول فائق حسن أن يوضح هذا القول : « لا يهمني في الحرف معناه الكتابي أي دلالته الرمزية واللغوية ، ولا إشارته الوهمية التصورية بقدر ما يهمني فيه ماهيته (كخط وحركة وإيقاع) ، وذلك من حيث مكانته الشكلية في الفن المجرد . فهو في هذه الحالة مدخل إلى الفن التجريدي ،



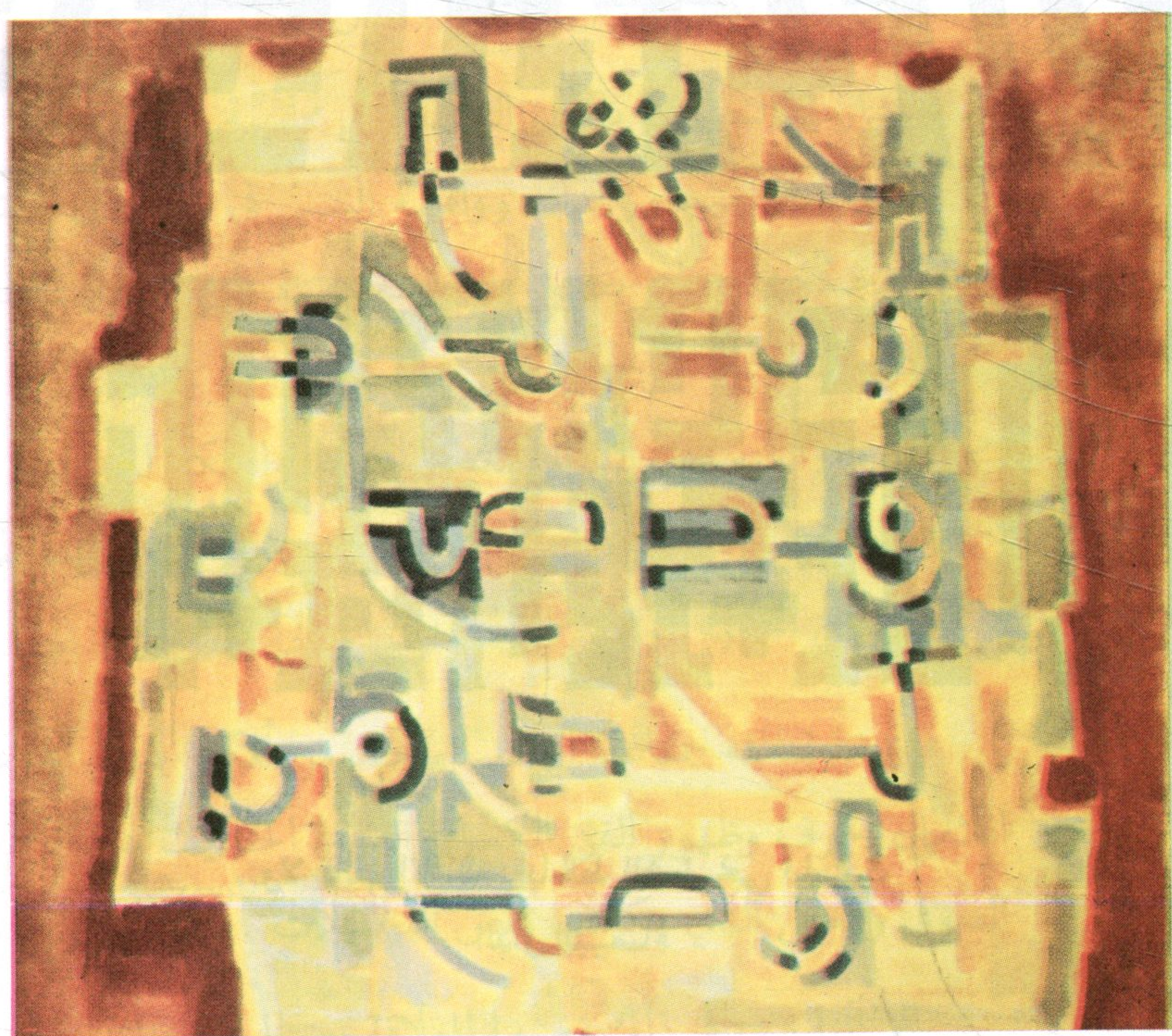
لوحة كتابية للفنان تركي محمود بك - سورية



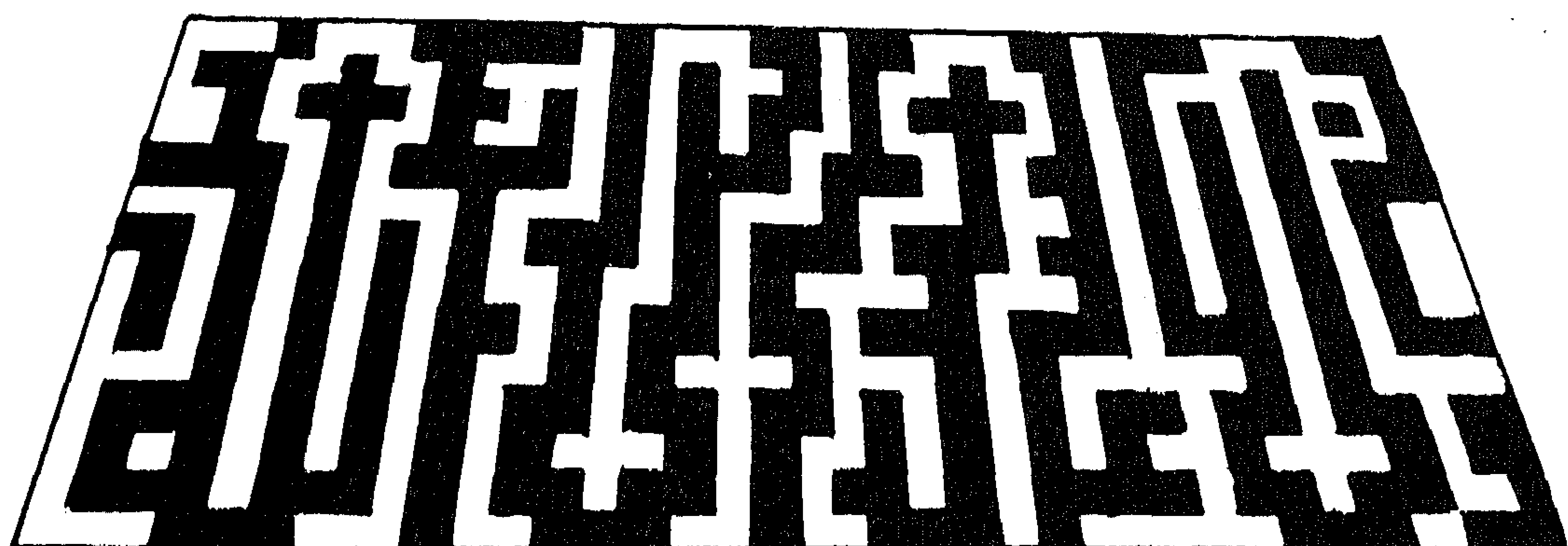
فلسطين للفنان عيد يعقوبي - سورية



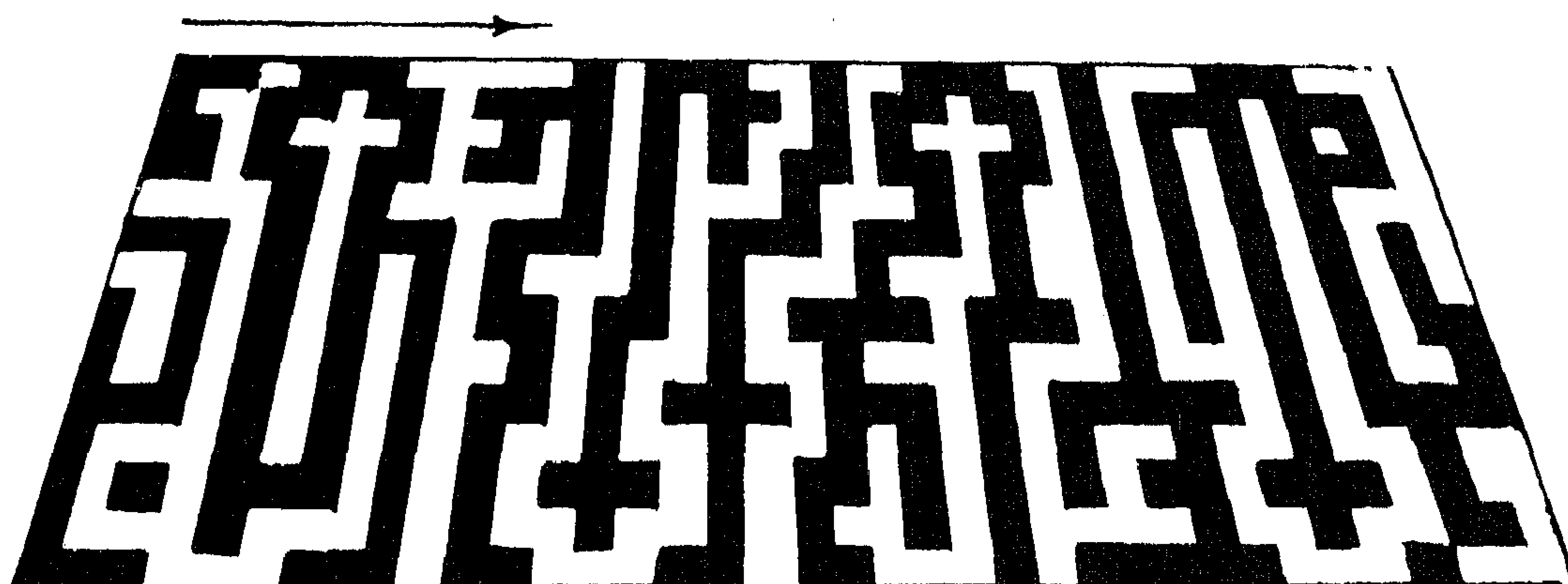
لوحة كتابية للفنان ضياء عزاوي ـ العراق

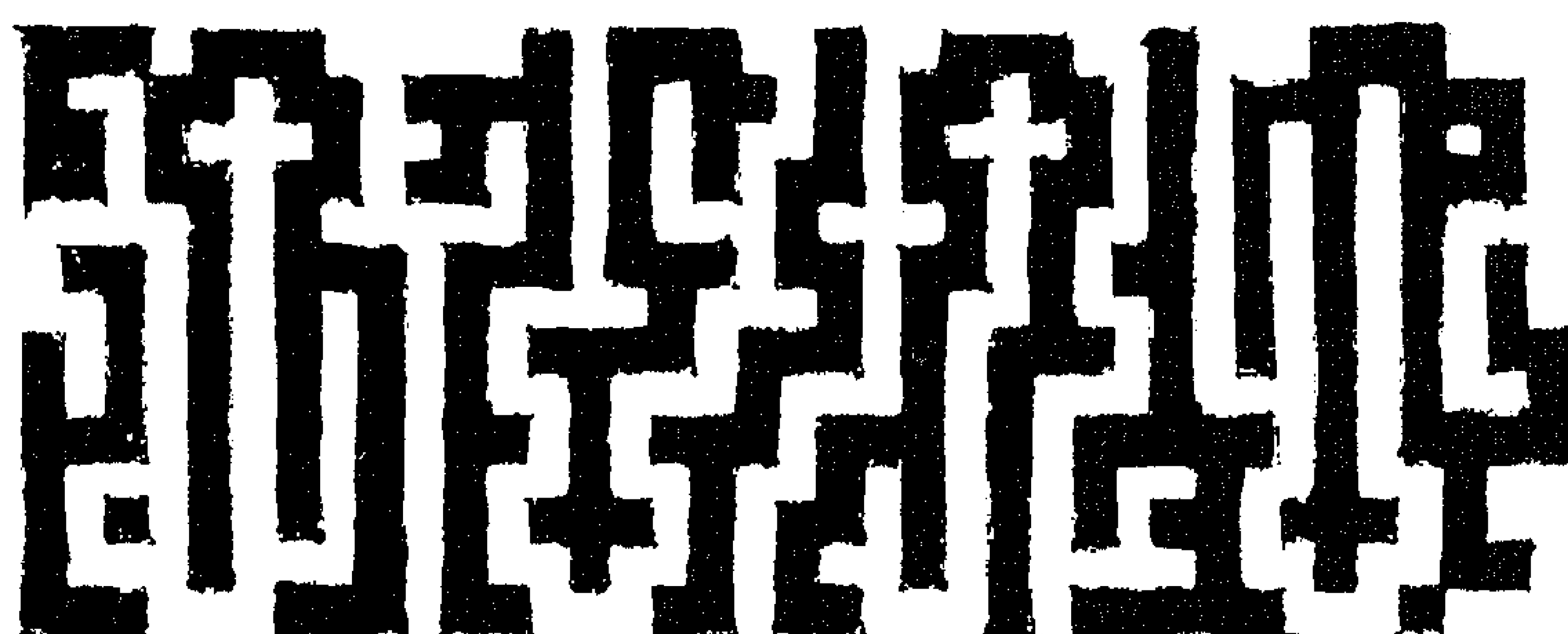


لوحة كتابية للفنان سامي برهان ـ سورية









ولا غالب إلا الله ـ بالخط الشطرنجي الحديث
الدار البيضاء

لأنه بمثابة أزل السطح التصويري فإذا أنت استهدفت تجريد السطح فسوف تصل عبر ذلك إلى الخط . أو بمعنى آخر إنني أؤمن بـالخـط من حيث كونـه حركةً وإيقاعاً بمقدار ما أدرك أنه بحد ذاته معنى تجريدياً محضاً فهو (بعد) وليس (بعلامة)[٥٤]» .

ونستخلص من نظرية البعد الواحد ما يلي :[٥٥]

١ ـ استلهام الحرف في التصوير ، وهذا هو شعارها .
٢ ـ الحرف في التصوير هو بعد ، وليس موضوع لـه معنى لفظي أو لغوي . هو بعد من حيث هو حركة واتجاه ، ولكنه بعد واحد لأنه مجرد ، فـإذا كان ثنائي البعد كان مسطحاً محـدداً ، وإذا كان ثلاثي البعـد كان محجماً هندسياً .
٣ ـ إن التصـوير بـالبعـد الـواحـد أو تصـوير الحرف هـو عمـل فني يقـع في المكان ، ولكنه بحد ذاته زماني ، فهو فن مكاني في شكل زماني .

فـالحرف بشكلـه التقليـدي هو تجربـة جـاهزة سهلـة للمشـاهـد ، ولكن الحرف بشكله الفني (مسار نحو لحظة مفقودة يترك خلال ذلـك وجوده المكاني بينما يظل يمارس علاقته بالزمن الذي يوجد فيه)[٥٦] .

٤ ـ إن ممارسة التصوير بالبعد الواحد هي ممارسة صوفية هي (استمرار غيبي لعقلية فنان متجاوز لذاته وواقعـه النسبي في سبيل أن يستقصي أصولـه من جـذوره ، وأن يطـور إبـداعـه عبر ثمـاره : عقليـة فنـان مـؤمن وكوني)[٤٧] .
٥ ـ لابد من التمييز بين الشكل النمطي للخط والشكل المبدع .
٦ ـ إن البعد الواحـد هو فن تجريـدي عربي ، يقوم على قيمـة المضمون الـذي يحل محل المجانية في الفن التجريدي الغربي .

إن ما قدمته جمـاعـة البعـد الواحـد من أفكار يبقى أسـاسيـاً في تبرير استعمال الحرف وظهور الفن الكتـابي العربي الحـديث على الرغم من الطـابـع الصوفي والغيبي الذي يكتنف بعض التحليلات .[٥٧]

إلا أننا نرى في ذلك تفسيراً للعلاقة بين المبدع والمتذوق ، هذه العلاقـة

الحدسية التي لا تخضع لقوانين الإدراك المجردة . بل هي تبقى مختلطة مع روابط روحية غيبية .

ولكن السؤال الذي لابد من طرحه مرة ثانية هل يقوم الفن العربي الحديث على الحرف والكتابة فقط ، إن محاولات الفنان شاكر حسن تبين أنه يسير في نطاق اليقين من أن مفهوم البعد الواحد هو مفهوم للفن العربي الحديث(٥٨) .

ونحن ما زلنا نراه بديلاً لمفهوم التجريد الحديث . فهو فن مرتبط بالمتذوق برباط قديم عريق ، وهو قادر بذلك أن يرتفع بالمتذوق في العصر الحديث إلى مستوى التشكيلات الإبداعية دون الشعور بالغرابة والتفاهة ، وهو بعد ذلك كله شكل ناجح من أشكال محاولات تعريب الفن وربطه بالعصر .

وإذا كان مفيداً أن نسجّل موقفاً نقدياً آخر في مجال الخط العربي ، فإن الخطيبي في كتابه (الاسم العربي الجريح) ، يستعير أداته النقدية من النظرية السيميولوجية التي قدمها سوسور Saussur (ت ١٩١٣) ، وتطورت على يد شتراوس وسترافنسكي خلال العقود الأخيرة . وأصبحت مرتكزاً نقدياً لجميع مظاهر الحياة والإبداع ، ثم كان رولان بارت (ت ١٩٨٠) قد جعل السيميولوجيا أداة تحليل الموضوعات والرموز والعلاقات .

وهكذا اعتبر الناقد الخط العربي معجماً للرموز والأشكال ، وحاول الغوص في الخط العربي المغربي خاصة ، بوصفه ظاهرة سيميولوجية ، معتمداً على منهج أطلق عليه اسم (التداخل الدلائلي) ، وبدت هذه الدلائل حصراً في الموسيقى والمكتوب والرسوم .

ولا يخلو هذا التحليل من جهد فلسفي ـ جمالي يتمثل في مجال الإبداع ، بدمج اللغة بدلالتها والرسم بهندسيته والموسيقى بصوتها ونغمها في رسم خطي واحد ، وفي مجال التلقي والقراءة فإن الرسم الخطي وقد اندمج بالنص البياني يفجر وجهي الدليل (الدليل المعروف/ غير المعروف) ويصبح دالاً ومدلولاً .

خط أندلسي

خط نسخي قديم
١٤٣ هـ

كتابة يدوية
شبيهة بالمسلسل

خط كوفي إيراني
متأخر

كوفي مؤرخ ٢٥٢ هـ
كوفي هندسي

خط مدني وشبه كوفي
وكوفي ق ١ هـ

السين في الخط الثلث

خط كوفي
على دينار أموي
٨٠ هـ

الخط القيرواني
القديم

خط كوفي
ق ١ هـ

خط المحقق
مملوكي

خط نسخي قديم
١٤٣ هـ

خط كوفي عراقي
منقوط ق ٢ هـ

الخط الكوفي السوري
٤١٣ هـ

كوفي منقوط
ق ٢ هـ

خط كوفي
من العهد الصفوي

الإبداع في رسم الحرف

مُلحقات

- التّعليقات .
- المراجع .
- المحتوى .

التعليقات

(١) محمد عزة دروزة : تاريخ الجنس العربي في ثمانية أجزاء ، بيروت ١٩٤٦ ـ ١٩٦٤ م . انظر ١٨/١ جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ٢٨٧/٢ ـ ٢٨٨

(٢) أوغست فيشر مستشرق ألماني ، ابتدأ منذ عام ١٩٠٧ م بإعداد هذا القاموس ببطاقات وأثناء الحرب حفظت في مجمع اللغة العربية ، ويبلغ عددها ٢٦ ألف بطاقة . ثم قام المجمع بنشرها عام ١٩٥٠ م تحت عنوان (معجم تاريخي للغة والآداب العربية حتى نهاية القرن الثالث الهجري) القاهرة .

(٣) اعتماداً على التوراة ـ تك ١١ : ١

(٤) عثر في سرابيط الخادم (سيناء) على كتابات مصرية متطورة بأحرف لها علاقة بالأحرف الكنعانية وما زالت دراستها قائمة ، وكانت هذه الكتابات على ما يبدو من مخلفات تجار الفيروز .

(٥) الأكاديون هم العرب النازحون من الجزيرة في الألف الثالث قبل الميلاد ، أقاموا في أكاد دولة وحضارة بعد أن سيطروا على سومر .
والعموريون ، هم سكان الغرب ، سكنوا في الألف الثاني ق . م في شمالي سورية ومن أهم مدنهم تل الحريري (ماري) وتل مرديخ (إيبلا) وتل عطشانة (ألالاخ) .
والكنعانيون هم سكان الساحل السوري ويطلق اسمهم أحياناً على جميع سكان سورية عوضاً عن اسم العموريين وازدهرت دولتهم في منتصف الألف الثاني ، ومن أهم مدنهم رأس شمرة (أوغاريت) وجبيل (بيبلوس) وصور (تير) .

(٦) البلاذري ـ فتوح البلدان ٥٧٦/٣

(٧) J. Starcky: Petra et la Nabatène

(٨) نفس المرجع ـ وابن النديم الفهرست ص ٦ ـ ٧

(٩) يحيى نامي : مراحل الخط العربي ٤

(١٠) أبو الفرج العش : نشأة الخط العربي وتطوره ، الحوليات السورية مجلد ٢٣

(١١) R. Dussaud: La pénétration des Arabes en Syrie, P. 61

(١٢) أول من أثبت هذا الرأي هو كانتينو Cantineau في كتاب اللغة النبطية Le Nabatéen

(١٤) أرنست كونل : فن الخط العربي ، المقدمة ١٩٤٣

(١٥) ابن الأثير : أسد الغابة ، ص ١٧٥

(١٦) ابن النديم : الفهرست ، تحقيق رضا ، طبعة طهران ١٩٧١ ص ٩

(١٧) القلقشندي : صبح الأعشى جـ ٣

(١٨) صلاح الدين المنجد : تاريخ الخط العربي ص ٤٣١

(١٩) زكي الأرسوزي : (بعث الأمة العربية) ، دمشق ، ص ٨

(٢٠) انظر في ذلك مقال التشبيه في الحروف في الأدب الإسلامي آنا ماري شيمل مجلة (فكر وفن) العدد (٣)

(٢١) عبد الكريم الجيلي في رسالته المسماة « كتاب الأربعين مرتبة »

(٢٢) المصادر التي تحدثت عن أشكال الخط العربي والخطاطين كثيرة ، من أهمها : العقد الفريد وخلاصة الأثر ، والبداية والنهاية ، والكامل لابن الأثير ، والفهرست لابن النديم ، وصبح الأعشى للقلقشندي .

(٢٣) انظر تحقيق إبراهيم الكيلاني لرسائل أبي حيان ـ بيروت . وانظر كتابنا « علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي » ـ بغداد ١٩٧٠

(٢٤) انظر صلاح الدين المنجد : في تحقيقه لكتاب « جامع محاسن كتابة الكتاب » للطيبي ـ بيروت .

(٢٥) أبو حيان : الرسائل ٤٢

(٢٦) نفس المصدر الرسائل ٥٦

(٢٧) الرسائل ٥٧

(٢٩) M. Sijelmassi et A. Khatibi : L'art calligraphique Arabe, Casablanca. 1974
وترجم إلى العربية بعنوان ـ ديوان الخط العربي ـ الخطيبي والسجلماسي

(٣٠) صبح الأعشى : ٥٣/٣

(٣١) تحدث في جمالية الخط بوصفه فناً كثير من الكتاب المسلمين نذكر منهم :
ـ الجاحظ في كتابه البيان والتبيين ج١
ـ أبو حيان التوحيدي في رسالة في الوراقة ورسالة في القلم ، نشرت مع رسائل الجاحظ للسندوبي وابن خلدون في المقدمة ، والصولي في أدب الكتاب ، والقلقشندي في ١/٣ ـ ١٤٣ ، صبح الأعشى ، وفي الفهرست لابن النديم وفي الكامل لابن الأثير .

(٣٢) يبقى كتاب بوريس بوكهارت من أحسن الكتب التي قدمها المستشرقون في تحليل الفن الإسلامي من أمثال بابادو بولو وغرابار . وبوكهارت يفرز في كتابه المذكور أعلاه ، فصلاً كاملاً عن جمالية الخط ، ويقول أنه أكثر الفنون التصاقاً بالعرب وأكثرها نبلاً وقداسة .

(٣٣) توسعنا في هذا التحليل في كتابنا (جمالية الزخرفة العربية) ١٩٩٩ .

(٣٤) ننقل هنا بيان الخط عن ابن مقلة ولا بد أن نشير إن النقطة كقياس للحروف اتبعها الخطاطون في كراريس التعليم .

(٣٥) وقال الشاعر :

صور الحروف جميعها مأخوذة   من صورة الألف التي تتقلب

(٣٦) انظر محيي الدين الصولي ، في أدب الكتاب بغداد (١٣٤١ هـ) .

(٣٧) علامات التزيين ليس لها دور النقط أو الحركات بل هي لتزيين الكتابة وهي :

(٣٨) انظر تعريف هذه الخطوط وأمثلة عنها في معجم مصطلحات الخط ، وانظر فيه شرح الخطوط الفنية التي خرجت عن النسبة الفاضلة مثل المرصع ، المورق ، المخملي ، الوردي ، الشجري .

(٣٩) يقول أحد الشعراء :

والخط فيه معجز للناس   وحائد عن مقتضي القياس
ليظهر الإعجاز في المرسوم   منه كما في لفظه المنظوم

تحدثنا تفصيلاً عن الحدس الفني عند أبي حيان في كتابنا (الفكر الجمالي عند أبي حيان) ، القاهرة ١٩٩٧ .

(٤١) لوبون حضارة العرب ، ترجمة أكرم زعيتر ، ص ٤٤٢ .
(٤٢) دوزي ، في كتاب تاريخ المسلمين في إسبانيا ، مطبعة ليدن ١٩٣٢ م
(٤٣) ابن الأبار : الحلة ١٣٧
(٤٤) المقري : نفح الطيب ، ٣٢/١
(٤٥) مارسيه الفن الإسلامي ص ٩٩
(٤٦) غوستاف لوبون ـ نفس المرجع ص ٥٣١
(٤٧) مارسيه نفس المرجع ص ٩٨
(٤٨) انظر فيلكس كلي في كتابه ـ الكتابة والفن في أعمال بول كلي .
(٤٩) انظر بعضاً من هذه الكتابات في كتاب ديوان الخط العربي لمحمد سجلماسي وانظر أيضاً كتاب الفن في الخط العربي للدكتور يوسف محمود غلام ـ طبع الرياض ١٩٨٢ م .
(٥٠) انظر : جامع محاسن كتابة الكتاب ـ نشره د . صلاح المنجد بيروت ١٩٦٢ م ص ١٤
(٥١) انظر : كتابنا (الفن والاستشراق) طبع بيروت دار الرائد العربي ١٩٨٣ م
(٥٢) انظر ـ شاكر حسن آل سعيد ـ البعد الواحد ص ١٢ طبع بغداد ١٩٧١ م
(٥٣) نفس المرجع ص ٢٣
(٥٤) نفس المرجع ص ٤٠
(٥٥) انظر كتابنا ، الفن الحديث في البلاد العربية ـ منشورات اليونسكو ، طبع تونس الجنوب
(٥٦) نفس المرجع ص ٩٦
(٥٧) نفس المرجع ص ٨٨
(٥٨) انظر كتاب الحرية في الفن طبع بغداد ١٩٧٤ م

المراجع

ابن النديم ، الفهرست ، طبع ببيروت ١٩٦٤ .

ابن الصائغ ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب ، تحقيق هلال ناجي ، تونس ١٩٦٧ .

أبو حيان التوحيدي ، رسالة في علم الكتابة ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دمشق ١٩٥١ .

القلقشندي ، صبح الأعشى ، طبع مصر ١٩١٣م .

محمد بن الحسن الطيبي ، جامع محاسن كتابة الكتاب ونزهة أولي البصائر والألباب ، بيروت ١٩٦٢ .

أحمد زين الدين ، مصور الخط العربي ، مكتبة النهضة بغداد .

مصطفى أوغور درمان ، فن الخط ، إشراف وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلي ، إستانبول ١٩٩٠ .

عبد الكبير الخطيبي ومحمد سجلماسي ، ديوان الخط العربي ، الدار البيضاء ، ترجمة محمد براده .

محمد طاهر الكردي ، الخط العربي ، ط٢ ، الرياض ١٩٨٢ .

حسن المسعود ، الخط العربي ، فلاماربون ـ باريس ١٩٨٦ .

ديفيد جيمس ، بدائع المخطوطات القرآنية ، الكويت ١٩٨٧ .

عفيف البهنسي ، الفكر الجمالي عند أبي حيان التوحيدي ، المجلس الأعلى للثقافة ـ بالقاهرة ١٩٩٧ .

عفيف البهنسي ، معجم مصطلحات الخط والخطاطين ، مكتبة لبنان ـ ناشرون ـ بيروت ١٩٩٦ .

Marlirn lings The Quranic Art of Calligraphy, and illumination. W. I. F. T. London 1976.

Titus Burckhardt. Art of islam W. I. F. T London 1976.

Nabia Abbott. The Rise of Arabic Script and its Kuranic Pevelopment-Chicago.

Adolf Grohmann Arabische Paleographi. Teil, Wein 1967.

فهرس اللوحات

المحتوى

الموضوع	الصفحة



للمؤلف الدكتور **عفيف البهنسي** عدد ضخم من المؤلفات المرجعية في الفن والعمارة، وعدد من المعاجم ولقد تولّت **دار الفكر** نشر عدد من مؤلفاته.

كتاب **فن الخط العربي** الذي بين أيدينا.

وكتاب **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه** وفيه يتوسع المؤلف في عرض تراث العمارة في العصر الأموي، نشر في عام ١٩٨٣ وأعيد نشره عام ١٩٩٧.

وكتاب **فلسفة الفن عند التوحيدي**، وهو كتاب هام يكشف عن ولادة علم الجمال العربي الإسلامي قبل ألف عام على يد أبي حيان التوحيدي نشر ١٩٨٧.

وكتاب **الخط العربي** ويتحدث عن أصوله ونهضته وانتشاره وقد نشر عام ١٩٨٤.

وكتاب **عمران الفيحاء** وهو دراسة موسعة عن تكون مدينة دمشق أقدم مدينة في العالم، مزوّدة بالصور والمخططات وبتحليل معماري وعمراني هو الأول من نوعه/عام ١٩٩٩.

ART OF ARAB CALLIGRAPHY

Fann al-Khaṭṭ al 'Arabī

Afīf al-Bahnasī

يبحث هذا الكتاب في جمالية الخط العربي بوصفه فناً تشكيلياً إبداعياً ، أبرز عبقرية الخطاطين العرب والمسلمين . وهو كتاب جامع يتحدث عن أصول الكتابة العربية ، ونشأة الخط العربي وتنوع أساليبه ، وفيه عرض لأشهر الخطاطين ، ولأروع الآثار الخطية ، وبخاصة المصاحف الشريفة ، وعلاقة الخط البديع بالنص المقدس ، وأخيراً يتحدث الكتاب عن علاقة الخط بالهندسة الكونية ، ثم عن تطور الإبداع فيه حتى العصر الحديث حيث ظهرت الأساليب الحروفية في التصوير .

ويضم الكتاب مجموعة ملونة من صور الخطوط ، لتوضيح النص وتوثيق روائع هذا الفن في المشرق والمغرب .

DAR AL-FIKR
3520 Forbes Ave., #A259
Pittsburgh, PA 15213
U.S.A
Tel: (412) 441-5226
Fax: (412) 441-8198
e-mail: fikr@fikr.com
http://www.fikr.com/

ISBN 1-57547-725-4
